

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET

Jelena Morana Ana Vrdoljak

**FILMSKE EKRANIZACIJE HRVATSKIH
DRAMSKIH TEKSTOVA**

DOKTORSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Boris Senker

Zagreb, 2017.

UNIVERSITY OF ZAGREB

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Jelena Morana Ana Vrdoljak

**FILM SCREEN VERSION OF CROATIAN
DRAMATIC TEXT**

DOCTORAL THESIS

Mentor: Prof. Boris Senker, PhD

Zagreb, 2017.

ŽIVOTOPIS MENTORA

Boris Senker rođen je u Zagrebu 5. studenoga 1947. godine. Gimnaziju je pohađao u Puli (maturirao je 1966. godine), a komparativnu književnost i anglistiku studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1971. diplomirao i 1982. doktorirao obranivši disertaciju o kazališnom radu Milana Begovića. Od jeseni 1971. do umirovljenja u siječnju 2016. godine radio je na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu kao asistent, zatim docent i izvanredni profesor, a 1996. izabran je u zvanje redovitog profesora. Osnivač je i prvi predstojnik Katedre za teatrologiju i dramatologiju (nastale 2008. razdvajanjem Katedre za teatrologiju i filmologiju), te glavni predlagač i prvi voditelj novoga Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture (2006) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

U brojnim novinama, časopisima, kao i u enciklopedijama i leksikonima od 1970. godine objavljuje prijevode, recenzije, članke, eseje i studije. Istaknuto područje njegova znanstvenoga interesa predstavlja novija povijest hrvatske i svjetske kazališne produkcije, kao i specifičnih redateljskih estetika, dramatičarskih opusa i glumačkih stilova, među kojima nije zaobišao niti autoanalizu vlastite spisateljske suradnje s Tahirom Mujičićem i Nonom Škrabeom.

Hrvatsku šekspirologiju i držićologiju obogatio je analitičkim studijama o produkciji i recepciji Shakespeareovih drama na domaćim pozornicama kao i komparativnom analizom Držićeve i renesansnog sustava komičnih tipova, dok je serijom udžbeničkih izdanja uvelike odredio i modus prenošenja teatrološkog znanja.

Napisao je niz dramskih tekstova s Tahirom Mujičićem i Ninom Škrabeom.

Kao stipendist Fulbrightove zaklade boravio je od siječnja do lipnja 1985. u New Yorku (na NYU), a ponovnu stipendiju iste zaklade (1991/92) nije iskoristio zbog sudjelovanja u Domovinskom ratu.

Dobitnik je nagrada Petar Brečić (2000) i Antun Gustav Matoš (2003) za kazališne kronike, Marko Fotez (za razdoblje 2000-2003) za ukupan teatrološki rad, nagrade fonda Miroslav Krleža (za razdoblje 2013-2014), za književno djelo od iznimnog značenja, kao i Demetrove nagrade (2014) za životno djelo. Član je Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Društva hrvatskih književnika i Hrvatskog centra ITI, a od 2012. i redoviti član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

SAŽETAK

Nakana je ovog rada prikazati i analizirati filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova. Rad se sastoji od šest cjelina. U uvodnom dijelu tek ćemo spomenuti problem na koji smo naišli pretražujući materijale za ovaj rad, a koji se odnosi na činjenicu kako su se u svijetu mnogi teoretičari bavili temom filmskih ekranizacija. U Hrvatskoj je, pokazat će se, situacija potpuno drugačija. Naime, nitko se od naših teoretičara nije isključivo posvetio toj temi, već su ju naši filmolozi i filmski kritičari tek sporadično spominjali u svojim tekstovima. Treba svakako spomenuti kako su neki od njih o problemima ekranizacija pisali općenito, dok su se drugi pozabavili i određenim filmskim naslovima.

Nakon uvodnog dijela, druga se cjelina bavi odnosom hrvatske književnosti i filma. Čini nam se važnim ukazati na činjenicu kako je hrvatska kinematografija od samih svojih početaka inspiraciju pronalazila upravo u književnim ostvarenjima. Potvrdu za tu tvrdnju pronalazimo i u činjenici kako su upravo neki od najuspješnijih hrvatskih filmova snimljeni prema književnim predlošcima.

Treći dio rada pod naslovom *Od književnog djela do filmskog ekrana* je teorijski te ćemo u njemu, nakon što odredimo pojmove ekranizacije i filmske adaptacije književnih djela, dati pregled teorijskih pristupa toj problematici. Dio ovog poglavlja ukazat će na neke od problema s kojima se susreću redatelji koji se odlučuju za ekranizaciju, te na predrasude i neprihvatanje koje još uvijek postoji kod nekih kada je riječ o ekranizacijama.

Središnji dio rada posvećen je analizi odabranih filmskih naslova, a to su: *Pustolov pred vratima*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Glembajevi*, te *Svećenikova djeca*. Ova četiri filma u hrvatskoj kinematografiji imaju status kanonskih filmova, te će s obzirom na to biti obrađeni u nešto opširnijem obliku, dok će ostali filmovi, čiji su redatelji također posegnuli za književnim predloškom, biti obrađeni u posebnom poglavlju, u nešto kraćem obliku.

U zaključku rada ćemo istaknuti doprinos koji su filmske ekranizacije spomenutih književnih djela imale na popularizaciju samih predložaka, a prvenstveno njihov doprinos cjelokupnoj hrvatskoj kinematografiji, s obzirom na činjenicu da neke od tih filmova možemo svrstati u sam njezin vrh.

KLJUČNE RIJEČI

Adaptacija, ekranizacija, teorije adaptacije, književno djelo, film, kazalište, scenarij, drama, adaptator, vjernost predlošku.

SUMMARY

The aim of this paper is to present and analyze film screen versions of Croatian literary texts. The paper contains six units. The problem we came across while researching the resources for this paper is briefly dealt with in the introduction, namely the fact that many noted theoreticians like Linda Hutcheon, James Naremore, Robert Stam, Alessandra Raengo, George Blustone, André Bazin and others have discussed the topic of screenwriting and adaptations while, as will be shown, the situation in Croatia is completely different. None of Croatian theoreticians, that is, have exclusively dealt with this topic, but have rather, like filmologists Ante Peterlić, Hrvoje Hribar, Nikica Gilić, Hrvoje Turković, Tomislav Šakić, Jelena Vlašić-Duić, Damir Radić, Nenad Polimac, Ivan Starčević and a few others, sporadically mentioned this subject matter in their texts. What should be pointed out by all means is that some of them wrote about the problems of screenwriting in general terms while others considered particular film titles as well.

After the introductory part, the second unit discusses the mutual relation between the Croatian literature and films. It is essential to underline here how the Croatian cinematography got inspired precisely by literary works from the very beginning. This claim is confirmed by the fact that some of the most successful Croatian films have been made using literary texts as basis for their scripts, regardless if they were short stories, novels or plays. Interesting, though, that at least not up to this day, have there been any adaptations of older authors like Marin Držić, Ivan Gundulić or Tituš Brezovački. Although films were treated as a kind of parasite to literature in the beginning and not only that but to other types of art as well, nevertheless they struggled throughout their historical and technological history to achieve the rank of a separate kind of art. However, what should be seen as even more important is the fact that films have achieved an inclusive and not an excluding position in their mutual relation with literature, even with other types of art. It is that very road to affirmation that was also taken by the Croatian cinema. Namely, not long after the first world film projection on 22 March 1895 in Paris, the one in Zagreb would follow in October of 1895. Regretfully, the Croatian film industry would then fall behind the world film industry. Thus the first organized cinematography in Croatia would be considered the one that came into being during the Second World War Independent State of Croatia (the NDH) that would be remembered chiefly, although partly incorrectly, as propaganda due to the particular time and conditions under which it emerged. Nevertheless, taking historical facts into account,

reality would prove completely different. Let us mention just two facts. Just a few days after the NDH had been established, the Film Directorate at the National Secretariat for popular Education was formed on 23 April 1941. What had especially marked that period, though, was the first sound feature film, *Lisinski*, directed by Oktavijan Miletić. Even though, from today's point of view, quite a few critical remarks could be made about the film *Lisinski* (artificial and unnatural acting, the scenario and such) still the fact remains that after all it is an important film, from both historical and 'professional' points of view. Nevertheless, the Croatian cinematography had to wait until the postwar period for the interrelation between the films and literature to fully prosper.

The third unit of this paper under the title of *From a Work of Literature to the Film Screen* is of theoretical nature – after determining terms of screenwriting and film adaptation of literary works, an overview of theoretical approaches to this problem is presented. Apart from the term adaptation, the term screenwriting is also used for a film inspired by a literary work or a theatrical play. Although one would assume that screenwriting is almost a synonym of the term adaptation, it needs to be pointed out that it is used as a more general term. An interesting fact is how the term of adaptations is widely used today while they used to play a much more important role at the very beginning of film history. Namely, their aim was to gain respect for an 'amusement park' art back then to equal that of an institutionalized culture. Part of that chapter points to some of the problems directors who choose screen versions of literary texts have to face, as well as to prejudice and unacceptance that still exist with some people when it comes to screenwriting based on literary texts. Namely, adaptations, that is, reshaping the original text, are mostly dealt with by screenwriters or directors, although cases of authors of the literary text in question taking over the adaptation themselves should be mentioned here, too. During this transition process between the two media, certain changes occur. That is to say, in the case of novels, they are likely to be cut, due to their length, and the original text shortened. On the other hand there are texts that require the very opposite procedure, their extending, that is. What needs to be noted here is that certain texts are somehow more predisposed to adaptation (like theatrical plays) than others (for example short stories, novels, novellas), so that the success of the adaptation lies mainly, but not altogether, in the hands of the adapter, also depending on the literary genre in question. Still, this is neither the beginning nor the end of the problems concerning adaptation by any means. There are differences in opinion of film theoreticians as to who should in fact be considered the adapter of a particular work. The answer to this question is obviously simple if the author himself/herself is

transferring their own work onto the stage or the screen. In that case the author and adapter are one and the same person. The answer remains simple to a certain extent when the author of the work is one person and the adapter another. Real problems occur in cases of musicals or operas. Is the adapter the librettist or is it the composer or are they both? We would rarely think of the composer as the adapter, but it is really the composer who intensifies our emotions or induces our reactions. The fact that various adapters keep different distances from the original text proves quite interesting. Eventually what emerges as the main problem of all scripts based on literary works is the fact that they are always compared to the original text. The reason being to the greatest extent the fact that, in most cases, that is, adaptations were viewed as a transition from what was absolutely erroneously regarded as a solely linguistic medium to what was, mistakenly again, considered a uniquely visual medium. All of this brings us to another problem yet, that of the question of the fidelity to the original text. This problem continues to be discussed further on in this paper; for now let it be noted that the problem would not arise in the first place, if the viewers did not keep forgetting that each adaptation of a work was only one of possible interpretations of the work in question. It is for this particular reason why Dudley Andrew considers the question of fidelity to the original the most likely to emerge being at the same time the most tiresome question when discussing adaptations. What is revealed then is that if we insisted on the question of fidelity, an altogether different question would ensue from it. The question of fidelity to what? Following all stated so far, contemporary theories of film adaptations have abandoned the idea of originality altogether, that is, the fidelity to the written text they were made on as a basis. Ultimately the debate on fidelity to the literary text the film was based on ends up in the sole fact that the film version will automatically prove both different and genuine for admittedly one reason only, but of great importance, too, namely, the media transition. However, this would still mean that the fact how the mutual relation between films and literature is not one of exclusion but that of inclusion, has to be constantly repeated. That is, the same way reading a play does not ever exclude visiting the theatre, watching a film adaptation does not diminish the value of the literary text it was based on.

The middle part of the paper deals with an analysis of chosen film titles of the Croatian cinematography: *Adventurer at the Door* (*Pustolov pred vratima*, by Milan Begović, director Šime Šimatović), *The Performance of Hamlet at Mrduša Donja* (*Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* by Ivo Brešan, director Krsto Papić), *The Glembajs* (*Glembajevi*, by Miroslav Krleža, director Antun Vrdoljak) and *The Priest's Children* (*Svećenikova djeca* by

Mate Matišić, director Vinko Brešan). These four films have a canonical status in the Croatian cinematography for their contribution to it, but at the same time making literary texts they were based on both popular besides introducing a new approach to them. Because of their very importance, a greater portion of this paper is focused on analyzing these films in such a way that all guidelines theories of adaptation are occupied with are attempted. It is quite interesting to show the relationship of each author of the literary text in question to the film itself. Milan Begović, Ivo Brešan, Miroslav Krleža and Mate Matišić took part in creating the scenario the film was based on in different ways or had no part in writing the scenario made after their original texts at all. It turns out how maybe the greatest loss when it comes to the Croatian cinematography befell Milan Begović who showed quite an interest in films, wrote some articles about them, even influenced some tendencies in the development of the Croatian film, but at the time of his most engaging activity, the Croatian cinematography presented just a few attempts on a private basis. On the other hand though, Begović would become known on the Croatian silver screen in 1939 already, long before Šimatović's film script in 1961, thanks to the Czechs and the director Ladislav Brom who adapted his *American Yacht in the Split Harbor* (*Amerikanska jahta u splitskoj luci*) for the screen. Maybe the most interesting is Krleža's example, who even though writing three scenarios, did not leave behind any major text on films. In time he became more aware of the full social role of films but still rather underlined their negative phenomena. He defended screen versions of his own literary works and what happened next was that his *Glembajs* would undergo the most changes during the transition from the literary text to the screen. Vrdoljak edited, shortened, even interpolated Krleža's texts. The analysis itself would prove how in fact Ivo Brešan who wrote the scenario for *The Performance of Hamlet in Mrduša Donja* together with Papić, and Mate Matišić, both author and screenwriter for *Priest's Children*, were the only ones who directly influenced the presentation of their literary works on the screen, although in the long run these collaborations did not turn out as particularly successful for various reasons – some ended up with the author's distancing himself from the depiction of particular characters from his literary text on the film screen. Other films, like *The Blizzard* (*Mećava*) by director Antun Vrdoljak based on Pero Budak's drama, *Horvat's Choice* (*Horvatov izbor*) by director Edo Galić, scenario by Ivo Štivičić, based on Miroslav Krleža's drama *Vučjak*, *Sokol didn't like him* (*Sokol ga nije volio*) by Branko Schmidt, then a young graduate of film direction, based on Fabijan Šovagović's drama and scenario, as well as two films based on literary works by Mate Matišić, *When the Dead Start Singing* (*Kad mrtvi zapjevaju*), directed by Krsto Papić and *No One's Son* (*Ničiji sin*), directed by Arsen Anton Ostojić, are discussed briefly in a

separate chapter under the title *More on Film Screen Versions*. What is worth mentioning here is the fact that these films are neither less valid nor are they less important for the Croatian cinematography considering both the quality of the literary originals they were based on and the distinction they gained in their film versions.

In the conclusion of this paper the contribution of the screen versions to the popularity of the discussed literary texts themselves is stressed, especially their contribution to the whole of the Croatian cinematography, seeing how some of those films represent the very best titles it can offer.

KEY WORDS

Adaptation; Screen version; Film adaptation; Adaptation theories; Literary Work; Film; Theatre; Scenario; Drama; Adapter; Fidelity to the original text.

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. KRATKI PREGLED ODNOSA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI I FILMA ...	2
3. OD KNJIŽEVNOG DJELA DO FILMSKOG EKRANA.....	10
3.1. Što je adaptacija.....	10
3.2. Što se adaptira?.....	18
3.3. Tipovi adaptacija	25
3.4. Odnos scenarija i drame	32
3.5. Odnos filma i kazališta.....	37
4. PUSTOLOV PRED VRATIMA	39
4.1. Struktura i književno-povijesni kontekst Pustolova pred vratima	39
4.2. Konceptcija i organizacija drame Pustolov pred vratima	40
4.3. Odnos Begovića i kazališta	43
4.4. Begovićev odnos prema filmu.....	45
4.5. Odnos filmskog Pustolova prema drami	49
4.6. Zaključak	57
5. PREDSTAVA HAMLETA U MRDUŠI DONJOJ	60
5.1. Kratki pregled povijesti pučkog teatra	60
5.2. Brešanov pučki teatar	64
5.3. O dramskom tekstu.....	69
5.4. Odnos Papićeva filma i Brešanova predloška, te analiza filma	79
5.5. Zaključak	81
6. GLEMLJEVI	83
6.1. O dramskom tekstu.....	83

6.2. Odnos književnog predloška Glem bajvih i filma	84
6.3. Krležin odnos prema filmu.....	89
6.4. O filmu.....	91
6.5. Glumačka podjela.....	92
6.6. Vrdoljakova režija	97
6.7. Scenografija, kostimografija i glazba Glem bajevih.....	98
6.8. Jezik filmskih Glem bajevih.....	100
6.9. Zaključak	101
7. SVEĆENIKOVA DJECA	104
7.1. Privlačnost Matišićevih tekstova.....	104
7.2. Dramski predložak	105
7.3. Matišićevi likovi i glumačka postava.....	107
7. 4. O filmu	108
7.5. Zaključak	114
8. JOŠ O EKRANIZACIJAMA	117
8.1. MEĆAVA.....	117
8.2. HORVATOV IZBOR	122
8.3. SOKOL GA NIJE VOLIO	125
8.4. KAD MRTVI ZAPJEVAJU.....	130
8.5. NIČIJI SIN	133
9. ZAKLJUČAK	136
10. LITERATURA.....	141
11. SEKUNDARNA LITERATURA	150
12. FILMOGRAFIJA	151

1. UVOD

Temom filmskih ekranizacija u svijetu su se bavili mnogi teoretičari, poput Linde Hutcheon, Jamesa Naremorea, Roberta Stamea, Alessandre Raengo, Georgea Bluestonea, Andrea Bazina i drugih.

Situacija u Hrvatskoj je drugačija. Naime, nitko se od naših teoretičara nije posvetio isključivo toj temi, već su se naši filmolozi i filmski kritičari kao što su Ante Peterlić, Hrvoje Hribar, Nikica Gilić, Hrvoje Turković, Tomislav Šakić, Jelena Vlašić-Duić, Damir Radić, Nenad Polimac, Ivan Starčević i neki drugi, tek sporadično bavili tom temom. Napomenimo kako su neki od navedenih autora o problemima ekranizacije pisali općenito, dok su se drugi, uz taj opći dio, pozabavili i određenim filmskim naslovima.

Stoga je cilj ovog rada popuniti prazninu koja postoji u hrvatskoj filmologiji kada je riječ o problemu ekranizacija književnih djela, posebno dramskih, te ukazati na odnos filma i kazališta s obzirom na neke specifičnosti.

Jedna od njih svakako se odnosi na činjenicu da hrvatski glumci u većini slučajeva usporedo rade i u kazalištu i na filmu, pa se zna dogoditi da neki glumac istu ulogu tumači u kazališnoj predstavi, a zatim i u filmskoj ekranizaciji istog teksta. S tim je povezan i „problem“ prenaplašene glume, odnosno teatralne glume, koja se često predbacuje nekim filmovima, a koja prema tim tumačenjima, odaje svoje teatarsko podrijetlo.

Druga se specifičnost ogleda u, moglo bi se reći, relativno novoj pojavi, da se prema nekom pisanom predlošku najprije snimi film, a zatim se radi i kazališna predstava. Situacija postaje posebno zanimljiva ako i film i predstavu režira isti redatelj.

Zanimljivo je i da, barem do sada, nisu ekranizirana djela starijih autora poput Držića, Gundulića ili pak Brezovačkog, što svakako potiče na preispitivanje odnosa prema hrvatskoj dramskoj baštini.

Uz sve navedeno ovaj će rad pokušati biti domaći doprinos onome što se u svijetu naziva *adaptation studies*, odnosno *teorije adaptacije*.

2. KRATKI PREGLED ODNOSA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI I FILMA

Hrvatska je kinematografija od samih svojih početaka inspiraciju pronalazila u književnim ostvarenjima. U prilog toj tvrdnji najviše govori činjenica da su upravo neki od najuspješnijih hrvatskih filmova snimljeni prema književnim predlošcima. Bez obzira radi li se o pripovijetkama, romanima ili pak dramskim tekstovima.

Podsjetimo da je film po svojoj definiciji „*audiovizualni zapis izvanjskog svijeta, dakle zapis i slike i zvuka – a time i slike riječi (filmska slika uključuje i snimak tekstualnoga) i zvuk riječi (govor)*“ (Šakić, 2011:7), no iako je vizualni poticaj, odnosno slika koju vidimo pred očima, važan segment filma, ipak u njegovu se temelju nalazi pisana riječ, u svojim najrazličitijim oblicima. Možemo tako govoriti o književnom predlošku, originalnom scenariju, sinopsisu ili tek zapisanoj ideji, iz koje će nastati film.

Neupitna je činjenica kako je film u svojim počecima bio svojevrsni parazit književnosti, ali i nekih drugih umjetnosti, no kroz svoj je, kako povijesni tako i tehnički razvoj, izborio da ga se smatra posebnom umjetnošću, te da njegov odnos s književnošću, pa i drugim umjetnostima, ne bude odnos koji isključuje, već dapače uključuje. Gledanje filma koji je svoju inspiraciju pronašao u književnom djelu ni u kom slučaju ne umanjuje niti mijenja njegovu vrijednost, baš kao što to ne čini niti njegovo kazališno uprizorenje.¹

Nijemi film se književnosti, kao svom uzoru, okretao čak dva puta u toku svog razvoja. Prvi put je to bilo u trenutku kada je film krenuo, i to velikim koracima, prema ideji da postane cjelovečernja zabava, slična onima koje su u to vrijeme već imale svoju publiku, poput vodvilja, kabareta, kazališta, pa čak i seoskih vašara. Drugi put je film to učinio kada je nakanio steći status jedne od umjetnosti, tzv. sedme. Budući da su i književnost i kazalište u tom trenutku već imali taj status i svoju vjernu publiku, ne treba čuditi da je film svoje uzore pronašao upravo u njima.

Sličan put za svoju afirmaciju odabrao je i hrvatski film. Prvim hrvatskim igranim filmom smatra se *Brcko u Zagrebu* iz 1917. godine, koji je, čini se, režirao Antun Masovčić, doduše pod imenom Arsen Maas (Gilić, 2011:20). Scenarij je djelo zagrebačkog kazališnog

¹ Ovdje nam se čini prikladnim podsjetiti na riječi Orsona Wellesa koji je istaknuo da ako se o nekom romanu ne može reći ništa novo, zašto bi ga uopće vrijedilo ekranizirati? (usp. Stam, R.: „*Teorija i praksa filmske ekranizacije*“, u: „*Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*“, ur. Uvanović, Ž., Matica hrvatska Ogranak Osijek, 2008., str. 320).

glumca i redatelja češkog podrijetla Arnošta Grunda, koji je kao uzor uzeo svoju kazališnu predstavu *Alaj su nas nasamarili*, te je u njemu odigrao i naslovnu ulogu. Nažalost, taj je film izgubljen, baš kao drugi po redu hrvatski film *Matija Gubec*, snimljen iste godine u režiji Aleksandra Biničkog, za koji je scenarij prema djelu *Seljačka buna* Augusta Šenoe napisala Marija Jurić Zagorka. Ova velika autorica još će se jednom pojaviti kao scenaristica. Ovoga puta riječ je o njezinoj adaptaciji vlastita djela, *Gričke vještice*, koju će nakon mnogih produkcijski poteškoća ipak kao redatelj realizirati Hinko Nučić, 1920. godine.

S druge strane, s ekranizacijama hrvatskih drama započelo se već 1918. godine, doduše izvan granica Hrvatske. Dramu Ive Vojnovića *Gospođa sa suncokretom* ekranizirao je te godine američko-mađarski redatelj Manó Kertész Kaminer, koji je svoje izvorno ime anglicizirao u Michael Curtiz kada je 1926. godine stigao u SAD, i koji je 1942. godine snimio kultnu *Casablancu*.

U ovom razdoblju svakako treba spomenuti još jedan film, nastao unutar granica Hrvatske, a čiji je redatelj i glavni protagonist bio Tito Strozzi. Riječ je o filmu *Dvorovi u samoći* iz 1925. godine. Unatoč velikim ambicijama s kojima su krenuli u ostvarenje tog projekta, riječ je o komercijalno neuspješnom ostvarenju.

Činjenica da je prva filmska projekcija u Zagrebu održana u listopadu 1896. godine, pokazuje nam da Hrvatska ne zaostaje u odnosu na ostatak tadašnjeg filmskog svijeta², no isto se, nažalost, ne može reći i za filmsku produkciju.

Prvom organiziranom kinematografijom u nas smatra se ona nastala u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske, koja je, s obzirom na vrijeme i utjecaj, ostala prvenstveno zapamćena kao propagandna. No, istina je nešto drugačija. Naime, svega mjesec dana prije nego što je uspostavljena Nezavisna Država Hrvatska, kinematografska situacija u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, a samim time i u Banovini Hrvatskoj bila je vrlo teška. Potpuno je jasno da takva situacija nije pomogla ni novoosnovanom zagrebačkom poduzeću *Jugoslavija film*, koje je posljednji film Kraljevine Jugoslavije, *Ljubica i Janja*, pokušao realizirati 1941. godine, no film čiji je scenarist i redatelj bio Mihajlo Mika Đorđević, nikada nije završen.

² Prva je projekcija održana u Parizu 22. ožujka 1895. godine. Prikazan je film braće Lumière *Izlazak radnika iz tvornice* i trajao je svega nekoliko minuta. Zanimljivo je da joj je prisustvovao i Georges Méliès koji se smatra „ocem animacije“. Obično istican kao prvi zvučni cjelovečernji film službeno je prikazan u Americi 1927., *Pjevač jazz*, no sinkronizacija se nije odnosila na cijeli film, već samo na njegove glazbene dijelove, koji su uključivali i kraći zapis govora.

Svega nekoliko dana nakon uspostave Nezavisne Države Hrvatske, točnije 23. 4. 1941. godine, osnovano je Ravnateljstvo za film pri Državnom tajništvu za narodno prosvjećivanje (usp. Rafaelić, 2013). Za ravnatelj je imenovan Marijan Mikac, a filmska središnjica, koja je do tada postojala, ukinuta je. Novoosnovano Ravnateljstvo preuzelo je na sebe sve poslove oko organizacije filmske proizvodnje, distribucije i prikazivaštva. Jednom riječju kinematografiju. Jasno je kako je država vrlo brzo prepoznala veliku važnost koju ima film, te golemi propagandni potencijal koji u njemu leži. Prvi je to put da je država, sustavno i izravno, pomagala hrvatsku kinematografiju. Ako povučemo paralelu sa današnjim vremenom situacije se, barem kada je financiranje u pitanju, nije puno promijenila.

Od svih filmova snimljenih u tom razdoblju, mi ćemo za potrebe ovoga rada izdvojiti tek dva. Prvi od njih je ujedno i prvi film proizveden u novoj državi. Film *Iz velikog povijesnog govora Poglavnika dra. Ante Pavelića na trgu Stjepana Radića u Zagrebu 21. svibnja 1941.*, poznat je i pod kraćim nazivom *Poglavnikov govor* i predstavlja početak filmske propagande novonastale države. Riječ je o prvom velikom javnom nastupu poglavnika Ante Pavelića, te je dogovoreno da se taj povijesni moment i filmski snimi, a s obzirom na činjenicu da Ravnateljstvo nije posjedovalo nijednu kameru, ravnatelj istog, Marijan Mikac, pozvao je sve raspoložive snimatelje da zabilježe taj važan događaj. Zanimljivo je kako se pozivu nije odzvao Oktavijan Miletić, pravdajući svoj izostanak već ranije dogovorenim obvezama prema Nijemcima. Kako film ne bi bio tek puki zapis govora, u sredini filma pojavljuju se i insertirane zemljopisne karte sa hrvatskim povijesnim prostorom. „Bio je to prvi film mlade kinematografije koji je prikazivan u kinima, prvi primjer filmske propagande koja zlorabi poznate (i popularne motive) hrvatske povijesti kako bi opravdala političke odluke sadašnjosti“ (Rafaelić, 2013:32).

No događaj koji je posebno obilježio drugu polovicu 1943., te cijelu 1944. godinu jest snimanje, premijera te kino život prvog hrvatskog dugometražnog zvučnog filma, *Lisinski*. Režiju filma Marijan Mikac je dodijelio Oktavijanu Miletiću, koji je do tada doduše radio dokumentarne i tzv. kultur filmove, ali je isto tako imao i iskustvo asistiranja u Njemačkoj na stvaranju nekoliko dugometražnih filmova. Naslovnu ulogu Lisinskog dobio je Branko Špoljar i to, prema njegovu vlastitu mišljenju (Rafaelić, 2013:240), zbog sličnosti s Lisinskim. No posebno zanimljivim pokazao se izbor glumice za glavnu žensku ulogu. Umjesto Marije Crnobori, poznate kazališne glumice, Miletić je odabrao Lidiju Dominiković, potpunu naturščicu. U ostalim su ulogama nastupili najbolji glumci zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta.

Budući da Zagreb u to vrijeme nije posjedovao filmski studio, *Lisinski* se snimao na različitim lokacijama. Najvećim problemom filma pokazalo se ipak snimanje tona. S obzirom da Nezavisna Država Hrvatska nije imala potrebne tehničke uvjete, koristili su vozilo Wien-Filma (usp. Rafaelić, 2013). Čini nam se zanimljivim istaknuti kako je do kraja srpnja 1943. bilo snimljeno dvije trećine filma, te je tim povodom Mikac pozvao novinare na specijalnu projekciju tijekom koje im se, uz dio snimljenog materijala, prikazuje i „nekoliko desetaka metara reportaže, koja prikazuje kako je slikopis bio sniman“ (Rafaelić, 2013:243). Riječ je dakle o prvom „making-offu“, onome što se događa iza scene snimanja nekog hrvatskog filma.

Iako se premijera filma očekivala u Zagrebu početkom 1944., ista je, zbog bombardiranja Zagreba morala biti odgođena. Odlučeno je stoga da se premijera filma poveže s trećom godišnjicom uspostave države, te je za datum određen 9. travnja 1944. Svega četiri mjeseca kasnije film je započeo sa svojom međunarodnom distribucijom. Tako je 4. 8. 1944. prikazan u Beču, 20. 8. 1944. u Dresdenu, 26. 9. 1944. u Bratislavi, te što je i najvažnije, 3. 12. 1945. u Berlinu. Ako podsjetimo da je Trećem Reichu u tom trenutku preostalo još samo šest mjeseci postojanja, te da je Berlin u tom trenutku već opkoljen i razrušen, više je nego jasno koliku je važnost ovaj film imao za obje strane. Kako hrvatsku, tako i njemačku.

Nakon svega navedenog lako je zaključiti kako se u slučaju *Lisinskog* radi o filmu kojem vrijeme nije bilo blagonaklono. Tome je svakako pridonijela i gluma u filmu koja je neprirodna i ukočena, a svoj je negativni doprinos dao i scenarij. „Deklamatorski stav Tomislava Tanhofera, nevjerovatna neuvjerljivost Lidije Dominiković i iritantno-iracionalna pasivnost Branka Špoljara odbijaju ovaj film od suvremene publike“ (Rafaelić, 2013:254). Ipak ostaje činjenica kako je riječ o važnom filmu, kako povijesno, tako i „zanatski“. Prije svega treba istaknuti kameru Oktavijana Miletića i Ivana Zeitlingera, tu je i glazba Borisa Papandopula, ali i scenografija Vladimira Žederinskog. Sva tri navedena segmenta filma, s obzirom na trenutak nastajanja, možemo nazvati spektakularnima.

Ako gledamo *Lisinskog* bez dijaloga, stičemo dojam svježeg i kvalitetnog filma. Kada bismo mu pak dodali glas naratora, mogli bismo dobiti najspektakularniji kultur film toga vremena. No, ako je to, kako zaključuje Rafaelić (2013:255) bila cijena kojom se platio danak državotvornoj propagandi, onda svakako možemo biti zadovoljni s onim što smo dobili u konačnici. Ipak bio je to prvi film u domaćoj filmskoj povijesti koji je nastao kao rezultat izravnog financiranja one kino publike za koju je bio sniman.

No, do punog procvata odnosa između filma i književnosti doći će tek u poraću. U novonastaloj Jugoslaviji film će se podijeliti u tri tabora: dokumentarni film kao glavno sredstvo državne i partijske propagande, animirani film kao područje slabo kontrolirane (i tolerirane) avangarde te igrani „umjetnički“ film (Šakić, 2010:16). Ovo razdoblje povjesničari filma smatraju klasičnim razdobljem hrvatske kinematografije. Do sredine pedesetih godina XX. stoljeća hrvatski su filmovi realizirani prema scenarijima uglednih književnika poput Jože Horvata, koji je bio smatran najuglednijim scenaristom tog razdoblja (*Zastava*, u režiji Branka Marjanovića, 1949, zabranjeni *Ciguli miguli*, također u režiji Branka Marjanovića, 1952), Josipa Barkovića (koji je zajedno s redateljem Brankom Bauerom napisao scenarij prema romanu slovenskog pisca Tone Seliškara, a prema kojem je snimljen *Sinji galeb*, 1953), zatim Mirka Božića (*Djevojka i hrast*, 1955, u režiji Kreše Golika), te Slavka Kolara (*Svoga tela gospodar*, u režiji Fedora Hanžekovića, 1957). Scenariji tog vremena, koji su često bili tiskani u časopisima *Filmska revija* i *Novela-film*, obično su imali formu pripovijetke, pa se može pretpostaviti da je redatelj filma radio scenarij u nekoj kasnijoj fazi za svoje osobne potrebe, ili je pak nedostatak scenarija kakav danas poznajemo bio apsolviran knjigom snimanja i dijaloškom listom. Kao zoran primjer Šakić (2012:24) navodi scenarij koji je Fedor Hanžeković, prema romanu Sime Matavulja, napravio za svoj film *Bakonja fra Brne* (1951), koji je u svom formalnom pogledu prozna parafraza romana. Slična je situacija i sa novelom *Ogledalo Vjekoslava Kaleba*, koju je 1955. ekranizirao Ante Babaja. Glavni problem „filmskih novela“ ogledao se u opisima psiholoških stanja i misli filmskih likova koje nije bilo moguće vizualno prenijeti. „Zbog toga su onodobni filmovi često bili literarno opterećeni naratorom čija je dikcija povišenoga retoričkog i emocionalnog naboja bila u skladu s ondašnjim žurnalima i dokumentarnim filmovima.“ (Šakić, 2012:24) Sredinom 50-ih godina počeo će se pojavljivati izvorni filmski scenaristi, ali i redatelji koji sudjeluju u pisanju svojih filmova. Sve će to voditi prema ideji „autorskog filma“. Taj suodnos između scenarista i redatelja kao autora pokazuje se i na primjeru dva filma iz toga razdoblja: prvi je *Tri Ane* (1959) za čiju je režiju ali i „adaptaciju scenarija“, prema djelu Slobodana Glumca, zaslužan Branko Bauer, te *Koncert* (1954) Branka Belana, povodom kojeg se razvila polemika upravo oko autorstva između redatelja i autora sinopsisa Branka Belana te scenarista Vladana Desnice. Da paradoks bude veći, Belan je potpisan i kao autor knjige snimanja. Naime, tiskana verzija scenarija Vladana Desnice upućuje na nepodudarnost proznoga pripovijedanja Vladana Desnice nasuprot filmskom materijalu. Više su nego očite motivska i formalna nadgradnja scenarističkoga književnog predloška prema kojemu se Branko Belan ponašao kao da adaptira književni tekst.

Šezdesetih godina pisanje scenarija donekle se profesionalizira, pa iako se i dalje presudnim smatra odnos koji postoji na relaciji film-književnost, ovo će razdoblje u velikoj mjeri obilježiti prije svega redatelji-scenaristi, jednom riječju autori. Sintagma „autorski film“ ponajprije se, prema Nikici Giliću (2011:72), odnosi na filmsku poetiku koja naglašava individualno i inovativno stvaralaštvo prepoznatljiva autorskog rukopisa, koji ne mora biti modernistički usmjeren. Prva polovica šezdesetih godina prošlog stoljeća zanimljiva je i po tome što je došlo do raspada producerske kinematografije, čime je skoro kompletna odgovornost za igranofilmske projekte prebačena na redatelja.

Pod kraj šezdesetih javljaju se prvi veliki filmski scenaristi, većinom ugledni književnici. Ti su književnici surađivali s redateljima-modernistima koji nisu bili spremni pomiriti se tek s ulogom onih koji će snimati prema već napisanom scenariju, već su željeli sudjelovati u svakom segmentu nastanka kako scenarija tako i filma. Kao glavni predstavnik takvih redatelja-autora ističe se svakako Krsto Papić. S Mirkom Kovačem surađivao je Papić na svom drugom cjelovečernjem igranom filmu, *Lisice*, iz 1969. godine. Film je to koji odiše mučnim prikazom ljudske naravi, ali intrigira i tada tabu-temom o Informbirou. Tragičnom sudbinom junaka bavit će se Papić i u svom filmu *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, gdje će na izradi scenarija sudjelovati s još jednim književnikom, Ivom Brešanom. No, tu ne završava Papićeva suradnja s književnicima. S Ivanom Aralicom surađivat će na, istina nesnimljenom, *Ćirilu i Metodu*, ali i na *Životu sa stricem* (1988), a prema djelima Mate Matišića, koji će mu prvo biti suradnik na izradi scenarija za *Život sa stricem*, snimit će čak tri filma, *Priča iz Hrvatske* (1991), *Kad mrtvi zapjevaju* (1998), te svoj posljednji film *Cvjetni trg* (2012).

Svi navedeni primjeri potvrđuju, barem donekle tezu, kako su sve adaptacije zapravo interpretacije. Naime, svi su književnici, surađujući na pisanju scenarija sa redateljima, stvarali zapravo potpuno nova djela, čak i u onim slučajevima kada su motive crpili iz svojih vlastitih djela. Možda je najbolji primjer za to slučaj Papićeva *Života sa stricem*, čiji je scenarij napisan prema Araličinu romanu *Okvir za mržnju*, koji je u tom trenutku još bio u fazi rukopisa. Dakle, scenarij i originalni roman pisali su se gotovo paralelno, a opet nezavisno jedan od drugoga.

Onih izravnih ekranizacija u hrvatskom filmu bilo je zapravo malo. Možemo govoriti tek o sporadičnim slučajevima poput *Bakonja fra Brne* ili *Svoga tela gospodar*, ili pak o ekranizacijama namijenjenim mlađoj publici poput *Družbe Pere Kvržice* ili pak *Vlaka u*

snijegu, oba snimljena prema romanima Mate Lovraka. Ekranizaciju prvog potpisuje Vladimir Tadej (1970), a drugog Mate Relja (1976).

Hrvatski redatelj koji je bio ponajviše vezan za književnost jest Ante Babaja. Tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća, Babaja je snimio niz vrlo utjecajnih kratkih igranih i dokumentarnih filmova, no prijelomni uspjeh je doživio 1967. godine filmom *Breza*, snimljenim prema novelama *Breza* i *Ženidba Imbre Futača* Slavka Kolara. Svoju prvu suradnju sa Kolarom, Babaja je ostvario u radu na scenariju Hanžekovićeve filma *Svoga tela gospodar*. Četiri godine kasnije Babaja će se prihvatiti ekranizacije romana *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka. U *Mirisima* je Babaja na filmsko platno uspio prenijeti tek atmosferu i tjeskobu tog vrlo zahtjevnog modernog romana, dok je pak *Izgubljeni zavičaj* Babajino kongenijalno „restrukturiranje Novakova kratkog romana *Izgubljeni zavičaj*, koji je s pomoću segmenta *Nekropola* iz knjige *Izvanbrodski dnevnik* uokviren kao meditativni film sjećanja i kontemplacija nad prolaznošću“ (Šakić, 2010:17).

I filmski opus Antuna Vrdoljaka neraskidivo je vezan uz književnost. Nakon glumačke karijere, koju su obilježile čak dvije nagrade u Puli, ona za sporednu ulogu u Tanhoferovu filmu *H-8...*, te za glavnu ulogu u spektaklu *Rat* Veljka Bulajića, Vrdoljak se okreće radu iza kamere preuzimajući ulogu redatelja. Od tog trenutka njegova će karijera krenuti u dva smjera: jedan će ga učiniti našim, vjerojatno najboljim redateljem filmova s partizanskom tematikom, a drugi će se odnositi na ekranizacije književnih djela i to Budaka, Marinkovića, te Krleže.

Nakon filmova *Kad čuješ zvona* iz 1969., te *U gori raste zelen bor* iz 1971., snimljenih prema *Ratnim dnevnicima* Ivana Šibla, Vrdoljak se odlučio na zaokret prema fikcionalnoj književnosti. Taj zaokret označava *Mećava* snimljena 1977. godine, prema istoimenoj drami Pere Budaka. Prema Marinkovićevim predlošcima Vrdoljak će snimiti prvo *Kiklopa* (1982), te *Karneval, Andeo i Prah* (1990). Obje su ekranizacije imale znatan odjek kako kod publike tako i kod kritike. No, između te dvije ekranizacije Vrdoljak će se upustiti u vjerojatno svoj, umjetnički najriskantniji pothvat, ekranizaciju Krležinih *Glembajevih*, za koje je sam napisao scenarij prema drami *Gospoda Glembajevi* te proznim fragmentima iz glembajevskog ciklusa.

Iste godine kada i *Glembajevi*, dakle 1988., snimljena je još jedna ekranizacija, možda i najbolja iz tog razdoblja. Riječ je o debitantskom filmu redatelja Branka Schmidta *Sokol ga nije volio*, prema drami i scenariju velikoga glumca Fabijana Šovagovića. Slavonskoj temi, ali i provjerenim suradnicima, Schmidt će se vratiti još jednom, a rezultat te suradnje biti će film

Duka Begović (1991), prema monodrami Miroslava Mađera napisanoj prema romanu Ivana Kozarca. Schmidt je u novije vrijeme ostvario svoja dva najbolja filma upravo adaptirajući romane – *Metastaze* i *Ljudožder vegetarijanac*, oba po predlošcima Ive Balenovića.

Razdoblje devedesetih obilježio je kraj književnih adaptacija kakav je postojao do tada, što je dodatno istaknulo problem s kojim se hrvatski film stalno muči, a koji bismo najkraće mogli definirati kao manjak kvalitetnih scenarija. Riješenje se ponovo pokušalo pronaći u suradnji redatelja i scenarista, koja se u proteklim razdobljima rezultirala nekim od najboljih filmskih uradaka.

Suradnja do koje je došlo između redatelja i književnika koji su se u književnosti, a potom i u filmu pojavili devedesetih i dvijetisućitih, krenula je u dva smjera: „neki su pisci scenaristi, ali najbolji filmovi ipak nastaju ne kao rijetka izvorno za film pisana djela, niti kao neposredne adaptacije (npr. *Buick Riviera* Gorana Rušinovića prema romanu Miljenka Jergovića, 2008; *Živi i mrtvi* Kristijana Milića prema romanu Josipa Mlakića, 2007), već ih redatelji – kao nekoć Papić ili Babaja – sami preoblikuju, koristeći se proznim predlošcima kao građom za film.“ (Šakić, 2010:17) Slično porijeklo imaju i Brešanovi *Svjedoci* (2003), nastali prema romanu *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića, prema predlošcima Ante Tomića Hrvoje Hribar je snimio *Što je muškarac bez brkova?* (2005), a Rajko Grlić je prema njegovoj knjizi *Ništa nas ne smije iznenaditi* snimio *Karaulu* (2006). Dalibor Matanić je svoje *Kino Lika* (2008) snimio koristeći se motivima iz priča Damira Karakaša, a već su spomenuti *Metastaze* (2009) i *Ljudožder vegetarijanac* (2012) Branka Schmidta. Iz ovoga se nameće zaključak kako hrvatski redatelji i dalje inspiraciju za svoje filmove pronalaze u suvremenim pisanim djelima. Riječ je prvenstveno o prozi koja se bavi suvremenim temama, pa je samim time i pisana suvremenijim, svakodnevnijim jezikom. To naravno nipošto ne umanjuje njezinu vrijednost. Možda će tek na neko vrijeme odgoditi eventualne nove pokušaje da se netko od redatelja ponovno prihvati ekranizacije nekog od hrvatskih književnih klasika.

3. OD KNJIŽEVNOG DJELA DO FILMSKOG EKRANA

3.1. Što je adaptacija

U svojoj knjizi *Pojmovnik teatra* Patrice Pavis (2004:21) navodi tri definicije pojma adaptacije:

1. to je preinaka nekog djela njegovim premještanjem iz roda u kojem je napisano u drugi rod (primjerice, romana u kazališno djelo); pritom se adaptacija (ili *dramatizacija*³) odnosi na narativne sadržaje (priča, fabula) koji ostaju više ili manje vjerno sačuvani, dok diskurzivna struktura doživljava temeljno preoblikovanje naročito radi prijelaza na potpuno drugačiji dispozitiv iskazivanja;

2. adaptacija također označava i rad dramaturga na tekstu namijenjenom za scensko izvođenje, u tom su procesu dopušteni svi mogući zahvati na tekstu: kraćenje, preustrojavanje priče, umetanje tekstova, modifikacija zaključka; upravo je ta velika sloboda koju uživa adaptacija ono što ju razlikuje od prevođenja ili aktualizacije;

3. pojam adaptacije često se upotrebljava u smislu „prevođenja“ ili u smislu više-manje vjerne transpozicije, no nije uvijek lako povući granicu između ta dva postupka.

Osim pojma adaptacije, za filmsko djelo koje se u svom nastanku poslužilo književnim djelom ili kazališnom predstavom kao svojim polazištem, koristi se i pojam ekranizacije. Iako je iz ovoga vidljivo da je ekranizacija gotovo istoznačna pojmu adaptacije, ona ipak zauzima nešto širi opseg.

U počecima filmske umjetnosti imenica ekran je „označavala bijelo prostranstvo namijenjeno sinemaskopskom prikazivanju...” (Hribar, 2004:126). Zanimljivo je kako se u procesu prelaska iz jednog medija u drugi, događaju dvije promjene istovremeno. S jedne strane, književno djelo se uvećava, jer s relativno malih stranica knjige, prelazi na veliki filmski ekran, s druge strane struktura tog istog književnog djela se razmjerno smanjuje, pojednostavnjuje ili čak oboje. Ekranizaciju bi možda bilo najlakše definirati kao prijevod, no kako ni u slučaju tekstova ne možemo govoriti o doslovnom prijevodu s jednog jezika na drugi, tako ni u procesu ekranizacije nije riječ o doslovnom prevođenju iz jednog medija u drugi, već o njenoj interpretaciji. Upravo je „interpretacija“ ono što treba naglašavati svaki put kada se govori o ekranizaciji, odnosno adaptaciji nekog književnog djela.

³ Dramatizacija je prilagodba nekog epskog ili pjesničkog teksta i njegovo pretvaranje u dramski tekst ili građu za uprizorenje.

Vratimo se sada pojmu adaptacije, za koji smo rekli da zauzima nešto širi opseg od pojma ekranizacije. Belan u *Filmskoj enciklopediji I* u članku *Adaptacija* (1986) upućuje na čak četiri značenja koja u sebi sadrži pojam adaptacija:

- (1.), „postupak preoblikovanja književnog djela u filmsko;
- (2.) postupak preoblikovanja književnog djela u → scenarij;
- (3.) sâm scenarij koji je nastao preoblikovanjem književnog djela;
- (4.) sâm filmsko djelo nastalo adaptiranjem (→ ekranizacija).“

Upravo zbog te složenosti koju u sebi ujedinjuje pojam adaptacije, tj. činjenice da pojam „adaptacija“ koristimo i za proces i za proizvod, pokušava se već neko vrijeme skovati nova riječ, međutim svi su dosadašnji pokušaji završili porazom. Naime, ako govorimo o „adaptaciji“ kao proizvodu onda postoji mogućnost formalne definicije, ali kada govorimo o „adaptaciji“ kao procesu onda u obzir treba svakako uzeti neke druge aspekte (usp. Hutcheon, 2006).

Prije nego se posvetimo samom procesu adaptacije, podsjetimo koji su to razlozi uopće doveli do pojave adaptacije. U današnje vrijeme adaptacije pronalazimo svuda oko nas i one ne predstavljaju neku novost. Adaptacije s početka filmske povijesti imale su pak za cilj da jednoj sajamskoj umjetnosti priskrbe ugled koji je imala institucionalna kultura.

Adaptacijom odnosno preoblikovanjem književnog djela u scenarij obično se bave scenaristi ili redatelji, iako ima i slučajeva u kojima se sam autor književnog djela prihvaća posla adaptacije. Kao što je već rečeno, adaptacija nije tek puko prevođenje, već svojevrsno prebacivanje iz jednog medija u drugi, što naravno dovodi do određenih promjena. Ako je riječ od dugim romanima, može se pojaviti potreba za njihovim kraćenjem, odnosno sažimanjem. U tim slučajevima posao onoga koji adaptira ponekad podsjeća na posao kirurga. Primjer za to možemo pronaći u filmu *Julieta* (2016) Pedra Almodóvara, koji je filmsko uprizorenje zbirke kratkih priča pod nazivom *Runaway*, kanadske spisateljice i nobelovke Alicie Munro. Tri njene priče *Chance (Sreća)*, *Soon (Uskoro)* i *Silence (Tišina)*, Almodóvar je pretočio u jedan scenarij. No to nije jedina promijena koju je napravio Almodóvar. Književna Juliet se vodi umom a ne osjećajima, svaki njen čin kroz priče uvijek balansira između onoga što protagonistkinja čini zbog sebe te momenata u kojima se žrtvuje kako bi se stopila s konvencijama okoline. Almodóvarovim adaptiranje Juliet u Julietu ne mijenjaju se

samo okolina, godine i neke minorne karakteristike glavne junakinje, već ona gubi na svom cjelokupnom karakteru i emocionalnoj stabilnosti. Redateljeva protagonistkinja u svakoj životnoj dobi ponaša se i razmišlja poput adolescentice, koja nije u stanju nositi se sa životnim problemima.

No, postoje i one adaptacije koje zahtijevaju upravo suprotno, dakle proširenje postojećeg predloška. Gotovo idealan primjer za to u domaćoj je kinematografiji film *Tko pjeva zlo ne misli* (1970), s podnaslovom „ljubavna komedija s pjevanjem“. Riječ je o jednom od najgledanijih hrvatskih filmova u povijesti. Kao inspiracija za scenarij koji potpisuje Krešo Golik, koji je ujedno i redatelj filma, poslužila je kratka novela, pisana u obliku dnevnika, pod nazivom *Dnevnik malog Perice* Vjekoslava Majera. Sukladno obilježjima novele i *Dnevnika malog Perice* nema puno likova kao ni opisanih događaja, a i svi se oni odvijaju u kratkom vremenskom periodu. Za razliku od svog književnog izvornika film ima izrazito bogato razrađene likove, od kojih svaki nosi romantičarski element. Tako Franjo, glava obitelji, mašta o velikim svjetskim događajima, njegova supruga Ana čita ljubavne romane, Fulir je pak svjetski čovjek galantnih manira, a Mina, Anina sestra i pomalo škrt usidjelica mošta o mužu (usp. Marković, 2003). Možemo stoga zaključiti kako bez obzira na razloge zbog kojih je neki redatelj odabrao određeni tekst, a oni mogu biti zaista raznovrsni, svaka adaptacija predstavlja proces interpretacije, a onda i stvaranja nečeg novog.

Iako uspjeh adaptacije uvelike ovisi o sposobnostima adaptatora, ne smijemo smetnuti s uma ni činjenicu da su neki tekstovi prikladniji za adaptacije od drugih. Najjednostavnijima za adaptiranje u praksi su se pokazala kazališna djela. Ako uzmemo u obzir sve poveznice koje postoje između filma i kazališta, poput činjenice da su u oba slučaja nosioci radnje dramski likovi, da se postojeći dijalog može iskoristiti u velikoj mjeri, te da su po svom trajanju kazališna predstava i film gotovo isti, onda taj zaključak i ne bi trebao previše iznenaditi. Tada adaptatoru preostaju tek dva zadatka. Prvi je da uprizori scene koje su u drami izostale, te da prilagodi dijalog s obzirom na specifičnosti filmske poetike.

Težima su se za adaptaciju pokazala djela pripovjedne književnosti, romani, pripovijetke i novele. Izravan i često analitički prikaz psihološkog života likova, nemogućnost doslovnog prenošenja književnih stilskih figura u filmski medij, te specifična književna sloboda u izlaganju kako vremensko-prostornih, tako i uzročno-posljedičnih odnosa, samo su neke od poteškoća s kojima se susreću autori koji se odlučuju za ekranizaciju nekog djela iz pripovjedne književnosti.

Hribar (2004) pomalo pojednostavljuje ovaj problem, te ističe kako se obično uspješnijim ekranizacijama pokazuju one koje za svoj predložak odabiru djela minorne književnosti, za razliku od ekranizacija velikih klasika. Čini se kako se filmska pravila lakše primjenjuju u slučajevima manje vrijedne, da ne kažemo trivijalne književnosti. Hribar to tumači činjenicom kako se „kostolomna“ primjena filmskih pravila obično puno bezočnije, a i s manje iluzije, izvede kod manje vrijedne literature, pa je stoga i konačni uradak uspješniji. Bilo bi zanimljivo znati kako na to gleda Ante Tomić čije je djelo ekranizirao upravo Hribar. Jer ako izvodimo zaključak iz onoga što je rekao Hribar njegova ekranizacija Tomićevog romana svoj uspjeh duguje upravo činjenici kako izvornik pripada manje vrijednoj književnosti.

Na suprotnom kraju od uspješnih adaptacija nalaze se, naravno one neuspješne. Uvanović (2008), referirajući se na knjigu *Adaptation: studying film and literature* (*Prilagodba: proučavanje filma i književnosti*, 2006) Johna M. Desmonda i Petera Hawksa, navodi čak deset čimbenika koji mogu dovesti do neuspješne ekranizacije. To su:

1. predložak koji je nedovoljno filmičan, koji nema radnju ili onaj kojim dominira naracija;
2. metanaracija;
3. kada se film doslovno drži teksta predloška;
4. filmovi u kojima se dodaju pogrešni dodatni elementi;
5. ako se dogodi izbacivanje nečega što je esencijalno za predložak;
6. oponaša se Hollywood;
7. angažiraju se glumci koji ne odgovaraju ulozi;
8. previše se ulaže u rekonstrukciju povijesnog;
9. vanjski problemi, poput onih sa financijama, scenarijem ili pak tehnički problemi; i na kraju
10. problemi s primjenom odgovarajućih filmskih pripovjednih situacija.

Glavni problem svih ekranizacija leži u činjenici da ih se uvijek uspoređuje s predloškom po kojem su snimane. Filmski kritičari često im predbacuju zbog neoriginalnosti,

dok novinarima i publici češće zasmeta izbor glumaca, izbacivanje nekih dijelova ili likova. Ako uzmemo u obzir elemente koje smo nabrojali, možemo reći kako postoje dvije vrste ekranizacija. One koje su vjerne adaptacije tj. istovjetne su s predloškom po kojem su snimane, pa ih stoga možemo smatrati uspjelima, te one koje se potpuno razilaze s književnim djelom. Situacija bi bila daleko povoljnija za ekranizacije kada bi im dali istu šansu koju dajemo književnosti. Naime, tumačenja književnog djela ima onoliko koliko ima njegovih čitatelja, pa bi bilo primjereno da se tako gleda i na ekranizacije. Dudley Andrew (2000: 9) procjenjuje kako više od polovice svih komercijalnih filmova proizlazi iz romana. Ne treba stoga čuditi kako su upravo pitanja koja se javljaju na relaciji odnosa filma i književnosti, ali i drugih umjetnosti, među najčešćima.

Ako gledamo zastupljenost prema količini, onda govorimo o temi koja zauzima četvrto mjesto. Ispred nje, prema Peterliću (2010:51) nalaze se razmatranja koja se bave relacijom film – stvarnost, zatim proučavanje filma kao znakovnog, odnosno jezičnog sustava, te na trećem mjestu analiziranje sociološko-ideologijskih aspekata filma. Gotovo samo od sebe postavlja se pitanje po čemu je upravo ova tematika posebno zanimljiva filmolozima?

Odgovor je možda jednostavniji nego što bismo pomislili. U svijetu umjetnosti, kojem svakako i pripada, film je novost, ali je istovremeno po nekim svojim elementima sličan ostalim umjetnostima. Možemo stoga zaključiti kako je o nečemu novom, u ovom slučaju filmu, najlakše govoriti ako o njemu razmišljamo kao o mediju koji je izložen utjecajima svih ostalih umjetnosti s kojima dolazi u doticaj, o čemu će više riječi biti kasnije. Prije nego se pozabavimo tom temom, čini nam se potrebnim ukazati na još jednu zanimljivost kojom se bavio i Robert B. Ray u svojoj knjizi *Oblast književnosti i filma* (2004), a koja je vezana za ovu tematiku. Naime, iako je tema odnosa filma i književnosti, kao što smo već napomenuli vrlo zastupljena kod teoretičara filma, vrlo je malo kvalitetnih, a kamoli izuzetnih kritičkih radova na koje se možemo pozvati. Rayu se čini kako problem leži u činjenici da je formiranje područja filma i književnosti, kao i formiranje svakog drugog područja, previše određeno. Ako želimo saznati zašto je nešto išlo određenim pravcem, trebali bismo se pozabaviti onim činiocima koji su utjecali na taj razvojni put. Naravno, počevši od onih najopćenitijih pa sve do onih najdirektnijih. Mi ćemo te činioce na ovom mjestu tek navesti, dok se svi detaljniji podatci mogu pronaći u već spomenutoj Rayevoj knjizi. Tako redom Ray navodi:

1. prirodu narativnog,
2. filmsku normu,
3. metode akademskih studija književnosti i filma, te
4. zahtjeve akademskog poziva.

Ipak, bez obzira na sve navedeno, Peterlić (2010) smatra kako se najvažniji razlozi za zanimanje koje film izaziva kod filmologa, ali i drugih teoretičara, krije u njegovoj fotografskoj i fonografskoj kapacitiranosti zbog koje se on pojavljuje kao *analogon* ili *korelat* fizičke zbilje. Dok zorno bilježi sav vidljivi i čujni svijet čovjeka, film istim tim efektom zornosti može predočavati i jedan od najuzbudljivijih artefakata tog svijeta: umjetnička djela. To predočavanje nekog umjetničkog djela može biti ili cjelovito ili se pak može odnositi tek na neke njegove dijelove ili komponente. Slično tome često se i interdisciplinarno proučavanje pojedinih filmova, filmskih žanrova, pa čak i cijelih nacionalnih kinematografija odvija na bazi pojednostavljenog uočavanja sličnosti na relaciji film – korespondentno djelo iz drugog umjetničkog medija, sve s ciljem utvrđivanja stupnja utjecaja ili podudaranja na bazi izvanjskih sličnosti. I umjesto da se razmisli zbog čega je u biti do takvih prožimanja moguće doći u praksi filmskog stvaralaštva, radije će se zaključiti kako je film od nekih književnih predložaka preuzeo zaplet, od slikarske baštine kompoziciju kadra ili pak boje, a glumački stil iz neke određene kazališne škole.

S obzirom na sve rečeno, nije suvišno još jednom istaknuti kako odnos filma i književnosti nije odnos isključivosti, već dapače uključivosti. Kao što čitanje drame ne isključuje posjet kazalištu, tako i gledanje filmske adaptacije ne umanjuje vrijednost književnog predloška, već samo može potaknuti na uočavanje nekih novih mjesta ili pak potaknuti da se već poznata mjesta vide na nov način.

Prema raspravama Roberta Stama, na koje se poziva i Linda Hutcheon (2006:4) književnost će uvijek, kao starija umjetnost, imati izvjesnu nadmoć nad adaptacijama. Stam ističe kako ta hijerarhija s jedne strane uključuje ikonofobiju, odnosno sumnjičavost prema vizualnom, a s druge strane izražava logofiliju, odnosno štovanje riječi kao nečega gotovo svetoga. Negativan stav prema adaptacijama može se, između ostaloga, tumačiti i strahom čitatelja kako adaptacija neće biti vjerna predlošku po kojem je nastala. Naravno da se ponovno nameće pitanje zbog čega su adaptacije toliko česte u našoj kulturi, ako su one tek inferiorne i sekundarne kreacije u odnosu na svoje originale? Odgovor je jednostavan.

Gledatelji često zaboravljaju da je svaka adaptacije nekog djela tek jedan mogući način isčitavanja istoga. Stoga je svako gledanje svojevrsan spoj prepoznavanja određenih dijelova iz predloška, ali i istovremeno prihvaćanje promjena koje je redatelj učinio u odnosu na predložak.

Tom se tematikom bavio i teatrolog, romanist i komparatist Tadeusz Kowzan. On je autor knjige *Književnost i predstava* (1975). Riječ je o prvoj knjizi koja je „od korica do korica posvećena semiotici i kazalištu“ (usp. Senker, 2010), a jedan je od sto svezaka u nizu *Pristupi semiotici*, urednika Thomas A. Sebeoka. No prije svega podsjetimo ukratko na to što je semiologija, odnosno semiotika. U objema inačicama termin se izvodi iz grčke riječi *sēmion*, u prijevodu znak. Pojam je to koji u znanosti nije izazvao većih sporova, pa u stručnoj literaturi, kako ističe i Senker (2010), nailazimo na podosta slična određenja. Lingvisti i strukturalisti semiologiju će definirati kao onu znanost koja izučava život znakova u krugu društvenog života, a slično tome će biti i određenje koje dolazi od strane kulture, odnosno kulturologije. Prema njima semiologije proučava sve kulturne fenomene kao sisteme znakova, polazeći pritom od pretpostavke da su i u stvarnosti svi kulturni fenomeni sistemi znakova, odnosno komunikacioni fenomeni. Razlika između ovih znanosti bit će tek u opsegu bavljenja istom tematikom. Tako će lingvisti zanimati proučavanje znakova u užem smislu, dok će semiologiju kulture više zanimati one obavijesti koje do nas dolaze posredno.

Vratimo se sada Tadeuszu Kowzanu i njegovoj knjizi. Knjiga se sastoji od ukupno tri poglavlja, no s obzirom na tematiku mi ćemo se pozabaviti s drugim i trećim poglavljem. *U orbiti tema* naziv je drugog poglavlja u kojem Kowzan brani tezu prema kojoj su u kazališnoj povijesti iznimnu važnost imala „derivirana djela, što će reći djela koja su svoj sadržaj preuzela iz drugih djela“ (Senker, 2010:61). Izvori tih preuzimanja polazili su od mitova, legendi i saga, pa preko epova, romana i novela, do kronika i novinskih vijesti. Kako ističe Senker Kowzanov pregled odnosa književnosti i kazališta nije ni po čemu inovativan. Više je riječ o pregledu imena dramatičara, te njihovih drama uz koja idu i kratke obavijesti o izvorima iz kojih su njihove teme preuzete.

Najveću pozornost je privuklo treće poglavlje knjige pod naslovom *U znakovnom univerzumu*, u kojem razrađuje i dopunjuje klasifikaciju znakovnih sustava, kojima se bavio još od 1968. godine. Kowzan pritom ostaje koliko dosljedan i analitičan, toliko i konzervativan u svom shvaćanju s jedne strane odnosa kazališta i ostalih „predstavljачkih umjetnosti“, te književnosti i jezika s druge strane, smatrajući kako u stvaranju svake

predstave postoje tri etape: „predhodna priča, dramski tekst i predstava“ (usp. Senker, 2010: 61). Na početku je uvijek „prethodna priča“ koja je redovito „skup jezičnih znakova“ na temelju kojih zatim autor drame, libreta, sinopsisa ili pak, u našem slučaju scenarija, gradi svoj tekst, stvarajući na taj način novi „skup jezičnih znakova“. Prenošanjem takvog teksta u prostor, točnije „oprostorenjem njegova predloženog sadržaja“ nastaje u konačnici predstava u kojoj se koriste kako jezična, tako i nejezična izražajna sredstva. I ovdje se potvrđuje ono što smo već istaknuli. Svaka je adaptacije tek drugačije viđenje onoga što joj je prethodilo u obliku pisanog teksta, a nikako ne „slijepo prepisivanje“ iz jednog medija u drugi.

Unatoč tome, „čiste“ su umjetnosti uvijek bile više cijenjene od onih „hibridnih“. Stoga su, u bitci za prikazivačku dominaciju, filmovi i romani bili pritisnuti semiotičkom i estetičkom čistoćom. Kad god se pojavi neka promjena medija u adaptaciji, ona gotovo kao po pravilu izazove dugu povijest rasprava o formalnim specifičnostima kako umjetnosti tako i medija.

U želji da pokažu i dokažu kako je film „sastavljen“ od drugih umjetnosti, neki su teoretičari išli toliko daleko da su izdvajali one osobine koje su filmu bile zajedničke s drugim umjetnostima te ih isticali kao filmu „strane“ elemente, vjerujući da će na taj način doći do onih crta koje film čine jedinstvenim u odnosu na druge umjetnosti. Polazeći s tog stajališta, svi su se elementi u filmu mogli činiti „stranim“, pa je bilo sasvim normalnim zaključiti kako je film „sinteza“ drugih umjetnosti, te kako se njegova posebnost nalazi upravo u toj sintezi. Naravno da je evidentno kako se ponekad u filmovima doista mogu pronaći elementi koji se, bez greške, prepoznaju kao nešto što je preuzeto iz neke druge umjetnosti. Spomenimo ovdje tek primjer prenaplašene glume, ali i glume uopće, za koju je više nego jasno da svoje porijeklo vuče iz teatra. Naravno, neki će reći kako teatralnosti nema mjesta u filmu, te da je ona svoje opravdanje mogla pronalaziti samo u počecima filmske umjetnosti, tj. u nijemom filmu, objašnjavajući svoje stavove mišljenjem kako redatelji tog perioda i nisu znali za drugačije načine rada. Takva se tvrdnja pokazala samo donekle točnom. Zaista, u igranim je filmovima nijemog razdoblja uistinu prevladavala teatralna gluma. No, istovremeno su snimani i tzv. „scenici“, „topici“, pa i putopisni filmovi. Nama su ovdje posebno zanimljivi „topici“ jer su upravo oni, za razliku od „scenica“, koji su prikazivali prizore gradova, ili pak putopisnih filmova, koji su prikazivali više različitih predjela, bili snimani na licu mjesta na kojem se odvijao neki događaj od posebne važnosti. Ponašanje tih ljudi, s obzirom da nisu niti znali da ih se snima, bilo je potpuno prirodno, dakle nimalo teatralno. Iz svega navedenog sasvim se lako može zaključiti kako su i redatelji i glumci, ali i gledatelji tog razdoblja bili

suočeni sa dva različita modela ponašanja na filmu. S jedne je strane ono prirodno, svakodnevno ponašanje, a s druge ono glumljeno, teatralno. Možemo reći kako je teatralnost pretežno bila vezana uz igrani film. Upravo je to u konačnici bio jedan od elemenata koji je gledaocima davao jasno na znanje kako se ne radi o neumjetničkim, dokumentarnim filmovima, već o imaginacijskom, igranom, umjetničkom filmu (usp. Turković, 1988:119-120).

Danas, na sreću, prevladava mišljenje kako su sve osobine koje možemo pronaći u filmskom mediju jednostavno filmske, polazeći pritom od shvaćanja kako su elementi određeni svojim položajem u cjelini, te da svoja odlučujuća svojstva upravo i dobivaju po tom svom položaju.

3.2. Što se adaptira?

Film je jedan od najznačajnijih fikcionalnih medija današnjice. Čini se kako je verbalna kultura ustaknula pred vizualnom kulturom, a hollywoodskoj uzlaznoj eri ne vidi se kraja. Film je umjetnost koja počiva na tehnološkom postignuću fiksiranja snimljenog, na zadržavanju i obradi snimljenog materijala te na njegovoj reprodukciji. Iz ovoga bi se moglo zaključiti kako filmska umjetnost, bez „alkemističko“-laboratorijskog (usp. Uvanović, 2008:18), a u današnje vrijeme i bez digitalno-kompjuterskoga umijeća obrade snimljenog, ne može funkcionirati. Međutim, ono što film može reproducirati, nakon obrade svega što je snimljeno, jest multikodno, višeslojno i kompleksno. Film u sebi okuplja i glazbu, i slikarstvo, i skulpturu, i cirkus, i dramsko kazalište, i operu i balet, i naraciju kamerom i montažom. „Film inplantira u svijest slike i mitove, san je na javi koji kompenzira nedostajuća iskustva, pruža mogućnost identifikacije i modele socijalizacije, daje odgovore na aktualne probleme i izazove.“ (Uvanović, 2008:19) Čini se kako su u međuvremenu dvije umjetnosti zamijenile uloge. Pa je tako nekoć „plebejski“ film postao svemoćan, dok se književnost sve više pretvara u siromašnu umjetnost. Ipak, tradicionalna znanost o književnosti i dalje samu sebe smatra monopolističkom institucijom kojoj i dalje smetaju bilo kakvi kontakti s tim plebejskim medijem zvanim film. Filmolozi tako na književne znanstvenike gledaju sumnjičavo, a književni znanstvenici pak s ništa manje skepse dovode u pitanje znanstvenosti proučavanja filmskih adaptacija književnosti (usp. Uvanović, 2008:20).

Ipak, bez obzira na sve stavove književnih znanstvenika, film je kompleksna umjetnost s vlastitim zakonitostima i oblikotvornim elementima i sredstvima prikazivanja, a upravo te karakteristike doslovnu adaptaciju čine nemogućom. No, iako ima i vlastite

zakonitosti i oblikotvorne elemente, ipak se o filmu često govori kao o najuključivijoj od svih izvođačkih formi, a takvi stavovi idu toliko daleko da ga smatraju umjetno proizvedenom umjetnošću.

U filmologiji prednost se, za razliku od književnosti, daje vizualnom jer se polazi od toga kako je za spoznaju izvanjskog svijeta vizualno mnogo važnije od auditivnog. Takvog je mišljenja bio i veliki Charlie Chaplin, koji je smatrao kako će zvuk obezvrijediti nijemi film jer će govorni filmovi sve izreći riječju pa će stoga slika izgubiti svoj intenzitet. (usp. Vlašić-Duić, 2013:15) Ne čudi stoga da se knjige o filmu najčešće bave njegovim vizualnim analizama. No, pogled na film kao isključivo vizualni medij dovodi ipak do zanemarivanja njegove verbalne dimenzije, što je velika pogriješka s obzirom na činjenicu da je film, a posebno pritom mislimo na zvučni film, u značajnoj mjeri vješt u mizanscenskim rješenjima stvarnih govornih situacija. Možemo stoga zaključiti kako se u filmu dojam stvarnosti zapravo ponajviše zasniva na sintezi ravnopravno tretiranih vizualnih i auditivnih elemenata. Upravo se zato svaki filmski zvuk, bez obzira je li riječ o govoru, šumu ili glazbi, posebno naznačuje u scenariju, odnosno knjizi snimanja. Dobra će kvaliteta zvuka tako pridonijeti dojamu autentičnosti u filmu, a loša će mu tu istu autentičnost oduzeti. Kao i u stvarnom životu, i u filmu postoje monolog i dijalog. Monolog je u filmu često stvar nužde, jer jednostavno ne postoji drugi način da se gledatelju priopće neki osjećaji ili pak stanja određenog lika. Ipak monolozi će se najčešće koristiti u stiliziranim filmovima ili u adaptacijama dramskih djela. Dijalog se s druge strane pomno planira, a onda i posebno ispisuje u scenariju i knjizi snimanja. O važnosti dijaloga svjedoči i činjenica da ga ponekad ispisuju specijalizirani scenaristi, pisci dijaloga. Upravo nam dijalozi pomažu da saznamo sve one informacije koje su itekako važne jer su vezane uz zaplet i razvoj radnje, jer nam upravo oni otkrivaju odnose među likovima, njihove karaktere, ali i duševna stanja. Većina će izgovorenih rečenica u filmu završiti s pogledom upućenim prema onome kome se te rečenice izgovaraju. Jasan je to znak kako se očekuje da ta osoba preuzme riječ.

Prema Šakiću, da bi se neki film legitimirao kao ekranizacija ili filmska adaptacija, književni predložak mora biti šire poznat. Većina će ljudi tako bez puno razmišljanja znati da su *Stepski vuk* (redatelj Freda Haines iz 1974. godine) ili pak *Gospodar prstenova* (čije ekranizacije sva tri djela *Prstenova družina*, 2001, *Dvije kule*, 2002, te *Povratak kralja* iz 2003, potpisuje isti redatelj Peter Jackson) adaptacije romana, katkad će pak biti navedeno ako je neki film rađen kao adaptacija nekog manje poznatog književnog djela ili nekog djela popularne književnosti, no postoje i oni filmovi, i to ne mali broj njih, koji su nastali prema

danas sasvim zaboravljenim ili opskurnim predlošcima (Šakić, 2011). Zaključak je dakle jednostavan. Što je veći ugled književnog predloška, to će veći interes izazvati i njegova filmska ekranizacija. No istovremeno, što je književno djelo jezično kompleksnije to će njegova ekranizacija biti teži zahvat. To bi značilo, smatra Šakić, da će puno uspjelija biti ona ekranizacija koja je rađena prema drami ili pak noveli, nego ona koja je za svoj predložak imala neki roman. Isto tako je uvriježena i pretpostavka kako je ekranizacija uspjelija što je njen predložak bliži, u svom tekstualnom smislu, popularnoj književnosti, a neuspjelija ako je bliža modernističkom diskursu. Iz svega toga bismo mogli izvući, možda pomalo brzoplet, zaključak kako je lakše ekranizirati slabija književna djela nego ona koja su kod publike postigla veći uspjeh. Slično shvaćanje adaptacije je istaknuo i već spomenuti Belan (1986: 3) koji ističe kako su "za adaptiranje najprikladnija kazališna djela. Njihova je dramaturška struktura najbliža filmskom mediju: nosioci radnje u oba su slučaja dramska lica, dijalog se može iskoristiti u velikoj mjeri, a trajanje kazališne predstave i filma približno su isti." Znatno je teže,“ nastavlja Belan, "adaptirati djela pripovijedačke književnosti – romane, pripovijetke, novele. Poteškoće na koje nailazi adaptator izviru iz književnikova izravnog i često analitičkog prikaza psihološkog života (osjećaja i misli) likova, iz piščeva eksplicitnog odnosa prema građi, iz nemogućnosti doslovnog prenošenja književnih stilskih figura u filmski medij i iz specifične književne slobode u izlaganju vremensko-prostornih i uzročno-posljedičnih odnosa."

Slično mišljenje iznosi i Šakić (2011). On ističe kako filmsko djelo prikazuje, dok prozno kazuje. Filmsko djelo dakle „priča“ slikom, a ono prozno riječima (usp. Šakić, 2011). Upravo iz tog razloga film bira *čitljive* tekstove za adaptaciju.

Svaki je film zapravo ekranizacija, jer svaki film u svom temelju ima ideju, sinopsis ili scenarij koji je sam po sebi, kako smo već spomenuli,⁴ paraliterarni i paradramski tekst.

Naravno da se sasvim logično postavlja pitanje što to zapravo filmska adaptacija preuzima od svog književnog predloška? Prvo što ekranizacija preuzima od književnog predloška svakako je priča, odnosno likovi i zaplet. To mišljenje zastupa i Hutcheon (2006: 10) ističući kako je upravo tema najjednostavniji element priče koji se može adaptirati kroz medije, pa čak i žanrove. S pričom film od predloška preuzima i ugođaj. Filmska adaptacija tako svoj književni predložak koristi kao građu, preuzimajući od njega priču, zaplete, likove itd. No, ono što film ne može prenijeti na platno jest stil, literarni diskurs, metafora ili pak

⁴ Vidi stranu 13. ovog rada.

epiteti i slično.⁵ To naravno ne znači da filmaši neće pokušati pronaći ekvivalente literarnim postupcima, pa tako imamo primjera u kojima se učestalo koriste flešbekovi koji bi trebali biti svojevrsni ekvivalent analepsama koje se pojavljuju u književnim predlošcima. Drugi element je točka gledišta, dakle tko pokazuje film, odnosno tko ga kazuje. Peterlić (2010:29) ističe kako je u filmu točka gledišta (*point of view*) najčešće redateljeva, dok u romanu ona može biti neka centralna inteligencija romana. I na kraju treći element, problem opisa. „Ako se tehnika deskripcije u nekom književnom djelu upotrebljava i funkcionira kao rafinirani element ritma i kompozicije djela, ona kao takva u filmskom djelu jedva da može egzistirati, jer je stalno prisutna, jer je imanentna njegovoj bazičnoj tehnici.“ (Peterlić, 2010:7) Na filmu je naime, navodno sve opis, jer oko kamere sve vidi i prikazuje na ekranu. No takvo razmišljanje je problematično, jer za opis je potrebno promatranje, a ne trenutni pogled na sliku. Film se dakle dva puta u toku svog razvoja okretao književnosti.

Ipak, adaptacije su u većini slučajeva bile viđene tek kao prijelaz iz onoga što se pogrešno smatralo jedinstveno jezičnim medijem, dakle romana, prema onome što se, ponovno pogrešno, shvaća kao jedinstveno vizualni medij, dakle prema filmu (usp. Shohat: 2004). Takvom podjelom, ono slikovno (vizualno) i ono napisano ostaje zapravo zaključano unutar krute, i nepotrebne, podjeljenosti dvaju samostalnih oblika umjetnosti.

Čini se kako je cijeli odnos između književnog predloška i filma snimljenog prema njemu odnos stalnog nadmetanja, u kojem se pokušava pokazati i dokazati kako je književnost iznad filma. Sve počinje od činjenice da je književnost starija umjetnost, te kako je književno djelo original, a filmska adaptacija tek njegova bolja ili lošija kopija. Kritičari filma ne zaboravljaju naravno spomenuti sve one elemente koje film uzima od književnosti. Sve od predloška, pa do narativnih modela. Iako se ovdje nećemo baviti financijskim aspektom nastanka filmova, ipak moramo spomenuti i taj element koji nikako ne može biti zanemaren kada se radi o razlikama između filmova i književnih djela. Roman se naime s pitanjima financija uglavnom susreće tek u trenutku kada kao "gotov proizvod" kreće u tisak i distribuciju, s druge strane financije su u stvaranju cjelovečernjeg igranog filma prisutne već od prvog trenutka, točnije od prve zamisli o njegovu stvaranju. Pisca romana ne košta gotovo ništa, kako ističe Stam (2008:322) da napiše rečenicu: „Markiz je napustio palaču Versailles u pet poslije podne hladnog zimskog dana u siječnju 1763.“ Filmaš s druge strane mora raspolagati određenim financijskim sredstvima ne bi li realizirao scenografiju Pariza, te

⁵ O tome piše i Peterlić u svom članku „Dodiri i međe između filma i književnosti“ (2010:7), a isto prenosi i Šakić u svom tekstu „Dvije ekranizacije Derviša i smrti Meše Selimovića: dvije adaptacije, dvije interpretacije“ (2011).

obukao glumce u kostime koji će odgovarati tom povijesnom razdoblju. Jedan od najvažnijih elemenata u svakom književnom djelu svakako su njegovi likovi koji svojim postupanjem ili nepostupanjem, te svime onim što izgovaraju ili pak ne izgovaraju, pokreću svaku radnju. Istina je kako ti likovi u filmskim ekranizacijama gube nešto od one sporo razvijajuće tekstualne verbalne kompleksnosti koju im omogućava "život" među koricama, no s druge strane svojom tjelesnom prisutnošću na ekranu zadobivaju "gustoću" koju im pisana riječ ne može osigurati. Romani imaju samo lik, dok njihove filmske inačice imaju i lik i glumca. Uz likove se svakako veže i dijalog. Zanimljivo, Belan (usp. Vlašić-Duić, 2013:28) ističe kako je u filmu, za razliku od romana, dijalog nebitan dio. Svoj stav Belan objašnjava činjenicom kako osim govora, u filmu postoje i druga filmska izražajna sredstva, što u konačnici dovodi do, istina apsurdnog ali isto tako i teoretski dosljednog zaključka, kako se dijalog u filmu može smatrati nebitnom komponentom. Stam (2008) se nikako ne bi složio s tim Belanovim stajalištem. On naime smatra kako shvaćanje filma kao isključivo vizualnog medija dovodi do zanemarivanja njegove verbalne dimenzije. Film ima sposobnost da izrazi fenomene koji leže na granici verbalnog i neverbalnog, onog što je izgovoreno i onog što ostaje neizgovoreno. „U tonskom filmu mi ne samo da čujemo riječi, s naglaskom i intonacijom, nego vidimo i izraze lica i tijela koji prate riječi te pritom modificiraju demonstrativno značenje – tjelesne poze drskosti ili rezigniranosti, skeptično podignute obrve, pogled nepovjerenja, ironične poglede.“ (Stam, 2008:329)

Bez sumnje postoje elementi koje je film preuzeo od književnosti a isto je tako istina kako su mnogi filmovi postali filmske uspješnice (*blockbusteri*) upravo zato što su snimljeni prema već dokazano uspješnim književnim predlošcima. Podsjetiti ćemo ovdje tek na dva naslova iz recentnije kinematografije. Prvi od njih se odnosi na ekranizacije tri romana Dana Browna. Prvi je na filmskom platnu zaživio *Da Vincijev kod*, snimljen 2006., a napisan 2003. godine. Uslijedili su *Anđeli i Démoni*, napisani 2000., a snimljeni 2009., te na kraju *Pakao* napisan 2013., a uprizoren 2016. godine. Režiju sva tri filma potpisuje Ron Howard. Drugi se primjer odnosi na filmski serijal Petera Jacksona, koji je inspiraciju pronašao u fantastičnom romanu J. R. R. Tolkiena. Riječ je naravno o, već spominjanom, *Gospodaru prstenova*, točnije o njegova tri nastavka *Prstenova družina* (2001), *Dvije kule* (2002), te *Povratak kralja* (2003). No isto je tako istina i da su ti isti filmovi dodatno pridonijeli uspjehu svojih predložaka. Ovdje dolazimo do pitanja vjernosti u filmskoj adaptaciji književnosti, koja je zapravo nemoguća.

Pitanje, ili problem, vjernosti originalu Dudley Andrew (2000) smatra najčešćim, ali još važnije najdosadnijim pitanjem u raspravama o adaptacijama.

Rasprava o adaptacijama uvijek je bila problematična upravo zbog pitanja vjernosti, jer se uvijek ističe činjenica kako književni predložak prethodi filmu. Često se vezano uz ekranizacije mogu čuti rečenice poput „ekranizacija je bila *nevjerna* izvorniku“, što bi trebalo izraziti silinu naših osjećaja izazvanih činjenicom da filmska adaptacija nije uspjela ostvariti osnovne narativne, tematske ili pak estetske odlike izvornika. Druga rečenica je ona koja naglašava kako nam je „knjiga bila bolja“, što bi značilo da je naše iskustvo, naša mašta s knjigom bila bolja nego ona redateljeva. Tako je George Perec o filmovima koje je Godard koristio u *Masculin féminin* (*Muški rod, ženski rod*) (1965.) rekao sljedeće: „Napustili smo kino u tugi. To nije bila [ekranizacija] o kojoj smo sanjali... To nije bila [ekranizacija] koju bismo poželjeli i sami realizirati. Ili koju bismo željeli potajno živjeti“ (usp. Stam, 2008:318) Pojam vjernosti tako, zadobiva svoju sugestivnu snagu iz osjećaja da su:

1. neke adaptacije zaista bolje od drugih i da,
2. neke adaptacije ne uspijevaju realizirati ili materijalizirati ono što nam se, kao čitateljima, najviše svidjelo u romanesknom predlošku.

Tako romanopisac Russel Banks pisanje i čitanje romana opisuje kao “intimnu razmjenu između stranaca, kao dijeljenje tajne.“ (usp. Stam, 2008:316)⁶ Naime, za vrijeme čitanja mi stvaramo vlastitu mizanscenu romana, kroz koju se oslikavaju naše želje i nade. Zanimljivo je pak kako se nitko nije pozabavio pitanjem što se događa ako se redosljed zamijeni. Odnosno što kada gledatelj adaptaciju pogleda *prije* nego što je pročitao roman. Da li će u tom slučaju čitatelj za vrijeme čitanja projicirati lik glumca na lik romana koji čita?

Kada je riječ o problemu vjernosti adaptacije, Brian McFarlane (1996:10.) ističe kako inzistiranje na tom pitanju dovodi do gušenja mnogo korisnijih pristupa fenomenu adaptacije, pri čemu on cilja na ignoriranje ideje adaptacije kao primjera približavanja među umjetnostima. Kao što smo rekli, isticanje pitanja vjernosti originalu podcjenjuje druge aspekte filmske intertekstualnosti. Spoznaja da se film bazira na romanu privlači pažnju na jedan, za većinu ljudi važan aspekt njegove intertekstualnosti, iako on svakako, nije i jedini aspekt. Uvjeti unutar filmske industrije, kao i prevladavajuće kulturno i socijalno ozračje u

⁶ Zanimljivo je da je Robert Stam ovu rečenicu Russela Banksa preuzeo iz njegove knjige vrlo zanimljivog, ali i znakovitog naslova, *No, but I Saw the Movie* (2001:12)

trenutku stvaranja filma, dvije su važne odrednice pri oblikovanju bilo kojeg filma. Pri tome nije važno je li riječ o adaptaciji ili ne.

Pitanje vjernosti ignorira još jedno šire pitanje, a to je pitanje vjernosti čemu. To pitanje izvlači na površinu nedoumice poput one treba li filmaš biti vjeran radnji u svakom detalju, je li potrebno ostati vjeran fizičkom opisu likova, ili pak što učiniti u slučajevima u kojima autor sam napiše scenarij za vlastiti roman, treba li u tom slučaju filmaš pratiti scenarij ili roman? Tim se pitanjem bavio i Morris Beja (McFarlane, 1996:9) koji se pitao: kakav odnos bi film trebao imati prema originalu? Treba li biti vjeran? Može li biti vjeran? I na kraju, čemu biti vjeran? Možemo stoga zaključiti kako je rasprava o vjernosti opterećena velikim neprincipijelnostima, koje idu toliko daleko da ovise čak i o *kojoj* se vrsti umjetnosti radi.

Uvijek će biti razlika između toga da se bude vjeran „pismu“ (tekstu) i toga da se bude vjeran duhu ili „biti posla“. Pri tome je puno teže odrediti „pismo“ budući da to ne uključuje samo paralelizam između romana i filma nego i između dva ili više čitanja romana. U kontekstu adaptacije, riječ „vjernost“ često je povezana s očekivanjima između „originalnog“ književnog teksta i filmskog prikaza. S druge strane riječju „nevjernost“ obično se sugerira izdaja kanonskog testa. Na koji je to način, vjera u svetost riječi izazvala suvremenu ikonoklastičku uznemirenost, osjećajući adaptaciju kao inherentnu izdaju idolopoklonstva?

Postoji naravno razlika između onoga što može biti transferirano iz jednog narativnog medija (romana, drame, novele) u drugi (u našem slučaju film) i onoga što nužno zahtijeva odgovarajuću prilagodbu. Uzimajući u obzir što može biti preneseno iz romana na film, neki pokušavaju postaviti osnove za proučavanje fenomena „prebacivanja“ romana u filmove. U općim terminima to uključuje razliku između *priče*, koja može biti transferirana, te *proglasa*, koji ne može biti transferiran, a koji uključuje posve odvojen sustav značenja (usp. McFarlane, 1996:23). Razlike koje se oslikavaju među narativnim modelima kakvi se pojavljuju u romanima teško da se mogu održati u narativnom filmu.

Neki pisci predlažu strategije koje bi za rezultat imale kategorizaciju adaptacija tako da vjernost originalu izgubi nešto od svoje privilegirane pozicije. Geoffrey Wagner predlaže tako tri moguće kategorije koje bi bile otvorene filmašima: a) transponiranje (prenošenje), u kojem je roman na ekran dan izravno s najmanje očitog uplitanja, b) komentar, gdje se uzima original i, bilo namjerno ili nenamjerno, mijenja u nekom pogledu i c) analogija, koja mora

predstavljati prilično značajan odmak kako bi se stvorilo još jedno umjetničko djelo (McFarlane, 1996:10-11)

Pogledajmo koji su neki od osnovnih zaključaka koje možemo donijeti na kraju ovog razmatranja o problemu vjernosti ekranizacije nekog književnog predloška. Filmska verzija romana može zadržati sve glavne funkcije romana, može zadržati sve glavne funkcije likova, i sve najvažnije psihološke uzorke, a opet u konačnici potaknuti kod gledatelja, već upoznatog s romanom, sasvim drugačije odgovore. Granicu do koje će ići postavlja redatelj, koji može naravno ostaviti osobni otisak na svojem djelu. McFarlane stoga zaključuje kako redatelj, iako je izabrao ostati vjeran romanu, odnosno predlošku, još uvijek ima mogućnost napraviti film koji nudi izrazito drugačija afektivna i/ili intelektualna iskustva.

Drugi je zaključak kako neuspjeh adaptacije ne mora ležati u vjernosti pisanom predlošku, već u manjku kreativnosti i vještina ponovnog stvaranja teksta, a s time povezano, i u njegovoj autonomnosti prema tom predlošku.

Kao treće, roman i film mogu dijeliti istu priču, isti „sirovi materijal“, no ipak različit prema značenju i strategijama zapleta.

I na kraju, a istovremeno prije svega, treba stalno imati na umu kako je filmska ekranizacija automatski različita i izvorna zbog jedne vrlo „jednostavne“ činjenice: promjene medija. Podsjetit ćemo ovdje na riječi Fritza Langa koje je izrekao producentu Prokschu nakon što ga je ovaj optužio za nevjernost scenariju. „Da, Jerry, u scenariju je to zapisano, a u filmu je to slika... slika u pokretu koja se naziva filmom.“ (Stam, 2008:324)

3.3. Tipovi adaptacija

Ovaj rad, koji se u svom središnjem dijelu bavi filmskim ekranizacijama hrvatskih dramskih tekstova, domaći je pokušaj doprinosa onome što se u svijetu naziva *adaptation studies* (teorije adaptacije). U povijesti hrvatske kinematografije, razdoblje između 1981. i 1991. može se nazvati razdobljem adaptacija. Naravno, i prije tog desetogodišnjeg razdoblja, hrvatski su redatelji u književnim djelima pronalazili inspiraciju za svoje filmove. 1957. godine Fedor Hanžeković je snimio film *Svoga tela gospodar*, doduše prema noveli Slavka Kolara, koji je bio i autor scenarija. Zanimljivo je spomenuti kako je ulogu Rože u Hanžekovićevom filmu odgirala Marija Kohn i to samo godinu dana nakon što je isti lik uprizorila i u predstavi u režiji Branka Gavella. Godine 1961. Šime Šimatović je prema istonaslovnoj drami Milana Begovića snimio *Pustolova pred vratima*, o kojem će više riječi

biti u nastavku rada, dok je Mario Fanelli, prema Krležinoj noveli *Cvrčak pod vodopadom*, za koji je scenarij napisao sam Krleža, snimio svoj jedini igrani film *Put u raj*, 1970. godine. I Krsto Papić je u svoj redateljski opus uvrstio dvije adaptacije. Prva je *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1974). Papić je, nakon što mu je izložio kako je zamislio film, u pisanju scenarija imao pomoć i od samog autora Ive Brešana. Antun Vrdoljak je 1977. posegnuo za hrvatskom književnošću, te je snimio *Mećavu*, prema drami Pere Budaka. Godine 1982. Vrdoljak je ponovo inspiraciju potražio u književnim djelima hrvatskih pisaca, te je svojim *Kiklopom*, koji je snimio prema romanu Ranka Marinkovića, započeo to desetogodišnje razdoblje, više ili manje, uspješnih adaptacija. Tri godine kasnije, dakle 1985., Ivo Štivičić, je napisao scenarij za film *Horvaton izbor*, koji je nastao po motivima Krležine drame *Vučjak*. Scenarij u cjelini nije iznevjerio pisca, kao što ga nije iznevjerio ni režiser Eduard Galić, te je u konačnici riječ o jednom korektnom i solidnom filmu koji, doduše na stanovitoj distanci, ipak može stati uz bok literature po kojoj je rađen (usp. Boglić, 1986). Godine 1988. snimljene su čak tri adaptacije. Vrdoljak se ponovno vratio Ranku Marinkoviću i njegovu djelu kao izvoru za vlastito stvaralaštvo, te je napisao scenarij, ovog puta za televizijsku seriju, *Zagrljaj*, sastavljenu od pet scenarijskih epizoda temeljenih na pet novela iz Marinkovićeve zbirke *Ruke (Koštane zvijezde, Karneval, Anđeo, Prah i Zagrljaj)*. Iste godine Fabijan Šovagović će se odlučiti na ekranizaciju svoje drame *Sokol ga nije volio*, koja je u tom trenutku iza sebe već imala status uspješne kazališne predstave. Možda je upravo stoga sve iznenadio Šovagovićev odabir Branka Schmidta, mladog redatelja kojem je to bilo debitantsko djelo. No, bez obzira na to Schmidt je uspio sačuvati isti red stvari nastojeći dinamizirati priču i istovremeno ju obogatiti filmskim ličnostima (usp. Boglić, 1988). Ovo desetogodišnje razdoblje svoj će vrhunac doživjeti ekranizacijom kanonskog djela hrvatske književnosti. Riječ je o *Glembajevima* (1988.) Miroslava Krleže čiji scenarij i režiju ponovno potpisuje Antun Vrdoljak. Krleža je odbio više zahtjeva za ekranizacijama svojih djela, a jedini put kada je pristao na ekranizaciju, u slučaju već spomenutog *Putu u raj*, to se pokazalo kao potpuni promašaj. Moramo naglasiti kako cjelokupna odgovornost za takav rezultat ne leži isključivo na redatelju Fanelliju, već i na Krleži koji je, iako je tvrdio kako mu je filmska umjetnost bliska, u radu na scenariju pokazao kako mu je praktični dio filmske umjetnosti bio nepoznanica. Vrdoljak se na ekranizaciju *Glembajevih* odlučio tek godinu dana poslije Krležine smrti, što je možda olakšalo rad na scenariju, jer se Krleža nije mogao „miješati“ u adaptaciju. Film je postigao veliki uspjeh kako kod publike, tako i kod struke. No, o tome će biti više riječi u nastavku ovog rada. Kao što smo rekli ovo razdoblje adaptacija završava sa 1991. godinom i filmom *Duka Begović*. Može se reći kako se Schmidt ovom ekranizacijom

proze Ivana Kozarca, vratio svojim počecima. Ponovno se bavi slavonskim temama i ponovno mu je suradnik Fabijan Šovagović. Nažalost ambiciozni pokušaj scenarista i redatelja u prikazu obiteljske sage pokleknuo je pred složenim dramaturškim zahtjevima. U konačnici je to za rezultat imalo činjenicu da je većina likova ostala tek naznačena, a glavni nositelj radnje Đuka sveden je tek na destruktivca koji riješenje svojih problema pronalazi u alkoholu, ne bi li na kraju napravio potpuni zaokret i postao vjerski obraćenik.

Iako smo naglasili kako je vrijeme od 1981. do 1991. vrijeme adaptacija, to naravno ne znači da ih nije bilo i nakon 1991., baš kao što smo istaknuli da ih je bilo i prije 1981. Jakov Sedlar je 1998. režirao *Agoniju*, za koju je zajedno s Georgijem Parom napisao scenarij prema drami *U agoniji* Miroslava Krleža. U „novijoj“ se hrvatskoj kinematografiji najčešće poseže za djelima Mate Matišića, pa su tako na temelju njegovih predložaka snimljeni i *Kad mrtvi zapjevaju* (Krstó Papić, 1998), *Ničiji sin* (Arsen Anton Ostojić, 2008), te *Svećenikova djeca* (Vinko Brešan, 2013).

U ovom će radu biti obrađena četiri filma, koja bismo nazvali kanonskim, kako zbog svog doprinosa hrvatskoj kinematografiji, tako istovremeno i zbog populariziranja, ali i novog pogleda na književne predloške prema kojima su rađeni. Riječ je o *Pustolovu pred vratima*, *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Glembajevima*, te *Svećenikovo djeci*. Naravno, u analizi ovih filmova pokušat ćemo primjeniti sve one smjernice kojima se bave teorije adaptacija.

"*Adaptation studies* proučavaju ponajprije korištenje književnih djela ili motiva iz književnih djela za snimanje filma. Dakle, usredotočuju se na postupak adaptacije književnog predloška u filmski scenarij te postupak ekranizacije." (Uvanović, 2008: 25) U tom će se postupku, naravno, književni medij prilagoditi filmskom mediju, ali i redateljevoj predodžbi o tome koje će od književnih elemenata realizirati u filmu. Filmska je ekranizacija stoga filmska interpretacija književnog djela, a u nekim slučajevima, čak i nova, potpuno samostalna kreacija filmskog redatelja kojem je književni predložak poslužio tek kao poticaj za njegovo djelo.

I premda je većini ljudi već na prvu pomisao jasno kako su književnost i film dvije sasvim zasebne umjetnosti, ipak su neki teoretičari nastojali izdvojiti, a zatim i istaknuti, one osobine koje su u filmu bile zajedničke drugim umjetnostima, označavajući ih kao "strane" elemente u filmu. Krajnji cilj je bio da se dođe do onih elemenata koji su karakteristični isključivo za film. Taj se postupak nije pokazao pretjerano djelotvornim, jer je zaista teško pronaći u filmu elemente koje on ne bi dijelio s nekom drugom umjetnosti. Jedini zaključak

koji bi se na kraju takvog postupka mogao izvesti glasio bi kako je film zapravo tek "sinteza" elemenata preuzetih iz mnogih drugih umjetnosti. Danas je naravno sasvim jasno kako su sve osobine koje pronalazimo u filmu upravo filmske, i kako u filmu zapravo nema osobina koje ne bi imale neku specifično filmsku funkciju. Neki teoretičari tvrde da na osnovnoj razini nema značajne razlike između verbalnog teksta i vizualne slike (usp. Hutcheon, 2006:23) Ipak, svaki način rada, kao i svaki medij, ima svoju specifičnost.

Uvjerljive postavke o potrebi usporednoga proučavanja filma i književnosti iznio je György Bodnár koji ističe tri puta u proučavanju odnosa između ova dva medija: "prvi je proučavanje samoga filma, drugi put nudi metoda koja se primjenjuje u komparativnim proučavanjima književnosti pod imenom paralelizam, a treći je put istraživanje adaptacije (jednog medija u drugi). No, istraživanja adaptacija književnosti (ali, i adaptacija filma u književnost) po svojoj prirodi spadaju u područje usporednog istraživanja filma i književnosti, jer se samo s toga gledišta može shvatiti izbor djela koje se adaptira, način na koji se adaptira i značenje koje ta adaptacija upisuje u djelo koje je adaptirano." (usp. Gilić, 1998:97) Proučavanje adaptacija je logički ekvivalent proučavanju filma kao cjeline. Sistem kojim nas film uključuje u fikciju i povijest tog sistema su krajnja pitanja s kojima se suočavamo kad počinjemo s jednostavnim promatranjem istih priča ispriповijedanih pomoću romana i filma. (usp. Andrew, 2000:34)

Iz svega navedenog možemo zaključiti kako je istraživanje adaptacija važan dio istraživanja. Upravo zato Bodnár ističe kako je upravo metoda paralelizma u komparativnim proučavanjima svrsishodno sredstvo za nastavak istraživanja odnosa filma i književnosti.

Neke od problema ekranizacija književnih djela razradio je George Bluestone u svojoj knjizi *Novels Into Film* (1961.), govoreći pritom o ekranizaciji romana. Kao što smo već istaknuli, filmsko djelo prikazuje, dok proza kazuje, odnosno filmsko djelo „pripovijeda“ slikom, a prozno riječima. Upravo se ta temeljna razlika provlači kroz cijelu Bluestoneovu knjigu. On smatra kako temelj razlike tih dvaju medija leži u razlici percipiranja stvarne „vizualne“ slike („visual image“) i pojmovnog koncepta, odnosno „mentalne slike“ („mental image“). S obzirom da, prema Bluestoneu, i film i roman imaju organsko jedinstvo, razlike u formi i sadržaju proizlaze iz razlika u mediju u kojem se stvara umjetničko djelo (Bluestone, 1961: 2). Uzmemo li u obzir sve navedeno, sasvim je jasna, pa stoga i neizbježna promjena koja nastaje pri „prelasku“ iz jednog medija u drugi. Upravo je ta razlika u rodu razlog zbog kojeg Bluestone smatra da se estetska vrijednost romana ne može uspoređivati s estetskom

vrijednošću njegove ekranizacije. Mogli bismo reći kako je upravo Bluestone u svojoj knjizi *Novels Into Film* kao jedini ispravan pristup filmskoj adaptaciji postavio onaj klasični pristup, čitajući pomno predložak i njegov „prijevod“ na filmski „jezik“, vodeći se pritom idejom „vjernosti“ predlošku. Uvodni dio svoje knjige autor završava zaključkom kako adaptiranje književnog predloška (romana) ne znači njegovo pretvaranje u nešto drugo, pa se stoga adaptator ne može smatrati tek prevoditeljem romana iz jednog medija u drugi, već autorom jednog potpuno novog i samostalnog djela. Ipak moramo napomenuti kako Bluestone u svom djelu čini i nepravdu filmskom mediju ističući da filmska adaptacija romana zapada u probleme ako je on usmjeren na unutrašnjost.⁷ S nekim se Bluestoneovim zapažanjima složio i Sigfried Kracauer koji kao temeljnu razliku između dvaju medija, onog filmskog i onog književnog, vidi u njihovim različitim svjetovima, ističući pritom svoje slaganje s tvrdnjom kako je film vezan za materijalne pojave, što ga ograničava u prikazu „duhovnog kontinuuma“ (usp. Gilić, 1998:98).

Kao što smo već istaknuli, autorska teorija smatra kako je film nadasve djelo režisera, iskaz njegova odnosa prema svijetu. Međutim, stvar i nije tako jednostavna. Naime, postoje dobri režiseri koji nisu vješti scenaristi, pa stoga ni ne pokušavaju pisati scenarije. Takvi su režiseri nazvani „režiserima izvođačima“ (usp. Turković, 1988:235). No to ne mora umanjiti njihovu autorsku ulogu. Bez obzira što film snimaju prema tuđem scenariju, redatelj može biti veliki stvaralac, pa i izraziti autor. Redatelj može imati sve vještine potrebne za smišljanje osnovnih ideja za film, a zatim i za njihovu razradu, no to ne znači da mora imati te iste vještine za smišljanje ideje, a onda i njenu razradu kroz scenarij. Dobri filmovi rezultat su dobre suradnje između režisera i scenarista, a ako se te dvije uloge spoje u istoj osobi, tim bolje. U konačnici se i tako računa vrijednost filma, a ne tko na njega polaže ekskluzivno autorsko pravo.

Suvremene teorije filmske adaptacije u potpunosti su napustile ideju o vjernosti književnom predlošku, to jest napustile su samu ideju originalnosti (usp. Šakić, 2011). One (suvremene teorije) smatraju kako je svaka adaptacija zapravo interpretacija, a ne tek prijevod književnog predloška, stoga tretiraju film kao jednu od popularnih fikcija što koristi priče koje putuju kroz suvremene popularne medije i fikcije. Bazin je primjerice još 1948. godine isticao kako je vjernost jedne forme drugoj iluzorna, jer ono što je zaista važno jest ekvivalentnost u značenju dviju formi. Linda Hutcheon (2006) smatra kako treba pokopati ideju prema kojoj je

⁷ „The rendition of mental states – memory, dream, imagination – cannot be as adequately represented by film as by language.“ (Bluestone, 1961:47)

svaka adaptacija drugorazredna jer postoji original. Ako je filmska ekranizacija druga po vremenu nastanka, što nitko naravno ne dovodi u pitanje, to nikako ne znači da je sekundarna po svojoj vrijednosti. Dugo je „kritika vjernosti“ bila ortodoksna u svojim stajalištima, posebno kada se radilo o kanonskim književnim djelima. Hutcheon (2006: xii-xiii) u svom predgovoru naglašava kako biti sekundaran nikako ne znači biti inferioran, jednako kao što biti prvi ne znači automatski posjedovanje izvornosti ili autoriteta.

Među istaknute novije teoretičare adaptacije spada i James Naremore. On se priklonio stajalištu koje je napustilo ideju adaptacija kao prijevoda u korist adaptacija kao izvedbe i kao interteksta (usp. Naremore, 2000:7-12). Naime, za razliku od proze koja kazuje, filmsko djelo prikazuje. Ono bira *čitljive* tekstove za adaptaciju, a ne one *ispisive*.⁸

Klasične teorije pak, trudeći se da istaknu razliku između riječi i slike, zaboravljaju da je film *audiovizualni zapis* izvanjskog svijeta. Iz te je definicije više nego jasno kako film u svojoj biti čini upravo suprotno. Ujedinjuje sliku i riječ čineći tako smislenu cjelinu. Šakić (2011) podsjeća kako uvođenje zvuka u film nije bilo revolucionarno zbog zvuka kao takvog, koliko zbog govora tj. dijaloga. I nastavlja kako se ta činjenica možda i gubi u nazivu *zvučni* film (za razliku od engleskog kolokvijalnog izraza *talkies*), ali nas na to svakako podsjeća kasniji naziv za film prije dolaska zapisa zvuka, dakle *nijemi* film.

Čini se da je teško, gotovo nemoguće zadovoljiti kritičare filmskih ekranizacija. „Vjernom“ se filmu predbacuje nedostatak kreativnosti, a „nevjerni“ se pak naziva sramotnom izdajom izvornika kojim se poslužio. Mnoge od tih predrasuda prema ekranizacijama podrivaju strukturalističke i poststrukturalističke teorije. „Strukturalistička semiotika iz 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća tretirala je sve prakse označavanja kao zajedničke znakovne sustave koji mogu producirati "tekst" vrijedan pomnog ispitivanja kao i književni tekstovi, ukidajući tako hijerarhijsku dihotomiju između romana i filma.“ (Stam, 2008:299-300) U međuvremenu, poststrukturalističko preispitivanje integralnog subjekta stvorilo je rascjep u shvaćanju autora kao izvorišta umjetnosti. Poststrukturalistička je teorija tako naglasila rascjepe, aporije i ekscese koji postoje u tekstu. Ako su dakle autori rascjepljeni, istraživač ima potpuno pravo postaviti pitanje kako bi uopće onda adaptacija mogla prenijeti tzv. autorske intencije?

Ipak, čvrsta vjera u opoziciju između riječi i slike održava se i dalje, bez obzira što je većina tih opozicija slomljena od strane poststrukturalizma. Tako osnovnu razliku između

⁸ „...the most adaptable sources for movies were the „readerly“ texts (...) rather than the „writerly“ texts“ (Naremore, 2000:5)

riječi i slike podržavaju i Roland Barthes i Michel Foucault i J. Hillis Miller i W. J. T. Mitchell.⁹

Na sličan način kao strukturalistička teorijska tendencija i intertekstualna teorija Julije Kristeve, pa i Genetteova teorija „transtekstualnosti“ naglasile su pojavu beskonačne permutacije tekstualnosti umjesto „vjernosti“. Pojmovi dijalogizma i intertekstualnosti pomažu nam napustiti aporije vjernosti i dijadnog modela izvor-adaptacija koji isključuje ne samo sve vrste dodatnih tekstova, nego i dijaloški odgovor od strane čitatelja/gledatelja. Kristeva intertekstualnost tumači kao onu tekstualnu interakciju koja se oblikuje unutar jednog teksta, Bahtinov se dijalogizam pak odnosi u najširem smislu na beskonačne, otvorene mogućnosti koje su generirane svim diskurzivnim kulturnim praksama. Gérard Genette, gradeći na Bahtinovu konceptu dijalogizma i Kristevine intertekstualnosti, nudi druge korisne analitičke koncepte. Genette se istina ne bavi filmom, ali njegovi se koncepti mogu primijeniti na film i adaptaciju. Tako je on umjesto održavanja pojma intertekstualnosti predložio uključiviji pojam transtekstualnosti da bi tako označio „sve ono što stavlja neki tekst u odnos, manifestni ili tajni, s drugim tekstovima“ (Stam, 2008:353). Genette ističe pet tipova transtekstualnih relacija, koje se nameću i za teoriju i analizu adaptacije. Mi ćemo ih ovdje tek ukratko spomenuti: prvi tip transtekstualnosti je *intertekstualnost ili efektivna su - prisutnost dvaju tekstova u obliku navoda, plagijata i aluzije*; druga vrsta transtekstualnosti je *paratekstualnost*, ili odnos unutar cjelovitosti književnoga djela; treći tip transtekstualnosti je *metatekstualnost ili kritički odnos između jednog i drugog teksta*, s time da se komentirani tekst bilo eksplicitno navodi ili tek tiho evocira; četvrti tip transtekstualnosti je *arhitekstualnost*, odnosno generičke taksonomije sugerirane ili odbijene naslovima i podnaslovima teksta; i na kraju peti tip, *hipertekstualnost*, koji je možda tip s najvećom relevantnošću za ekranizacije. Hipertekstualnost se tiče odnosa između jednog teksta, hiperteksta i nekog ranijeg teksta ili hipoteksta kojeg prethodni transformira, modificira, elaborira ili proširuje.¹⁰

I drugi su teorijski smjerovi neizravno maknuli književni tekst s pozicije autoriteta i time ukazali na moguću rekonceptualizaciju adaptacije. Tako se interdisciplinarno područje kulturologije manje zanimalo za ustanovljenje vertikalnih vrijednosnih hijerarhija, a više za istraživanje „horizontalnih“ odnosa između susjednih medija. Naratologija s druge strane pridaje kulturnu važnost narativnom proizvodu *općenito*, za razliku od same književne

⁹ Više se o tome može pronaći u tekstu Kamille Elliott (vidi popis citirane literature).

¹⁰ Detaljnija objašnjenja svakog ovog tipa može se naći u tekstu Roberta Stama „Teorija i praksa filmske ekranizacije“ (vidi popis citirane literature).

naracije, a teorija recepcije zastupa mišljenje kako je tekst događaj kojeg se neodredivosti dovršavaju i aktualiziraju pri činu čitanja, ili u našem slučaju, gledanja.

André Bazin tvrdi kako je film zapravo roman viđen kroz kino (usp. Andrew, 2000:31). Njegova konačna pritužba vezana je uz vjernu transformaciju. Naime, književni rad može postati scenarij pisan u tipičnoj scenarističkoj formi. Tako kostur originala može, više ili manje, postati kostur filma (Andrew, 2000:32).

Ne smijemo zaboraviti da se i Ante Peterlić, utemeljitelj hrvatske filmologije, bavio tipovima adaptacija. Nažalost, nije ih skupio na jednom mjestu, pa je nemoguće navesti određeno djelo gdje ih se može pronaći, već su razasuti kroz njegov opus.¹¹ Peterlić tako navodi tri pristupa adaptaciji - preslikavateljski, interpretacijski te osuvremenjujući. Isto tako definira i tri tipa adaptacija - registracijska, klasična i kongenijalna.

Za kraj ovog našeg kratkog pregleda teorija adaptacija spomenut ćemo i DeWitt Bodeena, glumca i scenarista, koji je zajedno s Peterom Ustinovom napisao scenarij za film *Billy Budd* (1962). On tvrdi kako je adaptiranje književnih djela za film, bez sumnje, kreativan *posao*, ali taj zadatak istovremeno zahtijeva neku vrstu selektivne interpretacije, zajedno s mogućnošću da se ponovno stvori i podupre već stvoreni ugođaj (usp. McFarlane, 1996:7).

3.4. Odnos scenarija i drame

Kao što smo već napomenuli, najprikladnijima za filmsko adaptiranje pokazala su se kazališna djela. To nas i ne čudi ako znamo sve poveznice koje postoje među njima. Počevši od činjenice da su u oba slučaja nosioci radnje dramski likovi, da se postojeći dijalog može iskoristiti u velikoj mjeri, te da su po svom trajanju kazališna predstava i film gotovo isti (usp. Belan, 1986: 3), onda taj zaključak i ne bi trebao previše iznenaditi. Tada adaptatoru preostaju tek dva zadatka. Prvi je da uprizori scene koje su u drami izostale, te da prilagodi dijalog s obzirom na specifičnosti filmske poetike. U kasnijem će dijelu rada biti nešto više rečeno upravo o adaptatoru, odnosno o tome koga zapravo trebamo smatrati adaptatorom nekog djela?

Najveća razlika između dramskog teksta i scenarija leži u činjenici kako se dramski tekst, iako svoj pravi smisao dobiva u kazališnoj predstavi, ipak može čitati kao svaki drugi

¹¹ Mi ćemo kao izvor koristiti rad Tomislava Šakića (2011), koji je Peterličeve pristupe adaptaciji, te tri tipa adaptacija naveo u fusnoti.

književni tekst. To nije slučaj sa scenarijem. Ovdje ipak nije riječ o književnom djelu, pa je gotovo nezamislivo da će ga netko čitati kao takvo. Scenarije uglavnom čitaju ljudi koji se bave filmom, dakle redatelji koji prema njima namjeravaju snimati filmove, oni koji su vidjeli film snimljen po danom scenariju ili pak oni koji žele naučiti kako napisati scenarij.

Odnos filma i drame je mnogo jednostavniji, nego odnos filma i nekog drugog književnog oblika, jer se drama i scenarij pišu na isti način. Dramska su književna djela posebno oblikovana tako da sadrže:

1. popis likova (ponekad postoji naznaka nekih njihovih osobina), vrijeme i mjesto radnje;
2. dijelovi teksta koje glumci izgovaraju na pozornici – uz ime likova navedene su riječi koje glumac izgovara (replika);
3. dodatna objašnjenja napisana su najčešće kosim slovima, u zagradi, koja se ne izgovaraju, nego služe samo kao naputak za razumijevanje teksta, tj. uputa glumcima i redatelju kako nešto odigrati na pozornici (didaskalija).

Iz navedenog možemo zaključiti kako se mogu razlikovati dva sloja teksta, koja su često odvojena i drugom vrstom slova. S jedne strane imamo govorne replike dramskih likova, a s druge jezične segmente teksta koji se u njegovoj scenskoj realizaciji ne manifestiraju jezično. Među njih pripadaju „naslov drame, epigrafi, posvete i predgovori, popis likova oznake činova i prizora, scenske upute o scenografiji i radnji te označavanje govornika replike (usp. Pfister, 1998). Od Romana Ingardena¹² pa na ovamo za ta dva sloja teksta uobičajili su se pojmovi glavni i pomoćni tekst.

Sve ovo dovodi nas do već uvriježenog mišljenja kako je dramski tekst s obzirom na svoju realizaciju upućen na kazališnu instituciju. Mi bismo naravno, s obzirom na temu ovoga rada, mogli postaviti pitanje „što je s odnosom drame, kazališta i filma“? I to posebno s obzirom na činjenicu da se film, barem u njegovim počecima, shvaćao tek kao tehnička mogućnost da se kazalište fotografski fiksira, a onda samim time i učini dostupnim široj javnosti. „U tom svjetlu pojavljuje se film samo kao tehnološka reprodukcija multimedijškoga

¹² Roman Witold Ingarden poljski je fenomenolog i književni teoretičar. U djelima *Književno umjetničko djelo* (1931) i *O spoznavanju književnog umjetničkog djela* (1937) razvio je teoriju o slojevima književnog djela, koji smjenjivanjem i uzajamnim djelovanjem u procesu čitanja omogućuju konkretizaciju. Pod njom je Ingarden razumijevao značenjsko ispunjenje te ju je razlikovao od samog djela kao shematske tvorevine koja sadrži tzv. mjesta neodređenosti. Odvajanjem djela od konkretizacije, Ingarden je otvorio prostor za analitičku razradbu načina na koji se djelo prihvata, tj. samoga „doživljaja“ književne umjetnine.

dramskog teksta, pri čemu se u procesu tehnološke reprodukcije realna, trodimenzionalna prisutnost prikazivanja nadomješta virtualnim, dvodimenzionalnim“ (Pfister, 1998:54). Zagovaratelji kazališta, koji su vrlo sumnjičavo gledali na pojavu novog medija, upućivali su na još jednu razliku. Riječ je o „tehničkom reprodukcijom uvjetovanom vremenskom razmaku“ (usp. Pfister, 1998) koji nastaje između produkcije i recepcije u filmu. Upravo zbog toga film nema onu trenutnu „povratnu reakciju“ od publike koju ima svaka kazališna predstava, a baš to je čini jedinstvenim i zanimljivim doživljajem.

Stoga se drama i film pojavljuju kao varijante *jednog* načina pisanja, no jasno se razlikuju od narativnih tekstova. Razlike nastaju naravno i zbog cijelog niza specifičnosti koje su karakteristične za film. Pfister (1998) tako ističe kako se u dramskim tekstovima tijekom neke radnje prezentira unutar zatvorene scenske jedinice u jednome prostorno-vremenskom kontinuumu, dok se u filmu on može raspasti u sekvencu nekontinuiranih pozicija kamere. Zbog prilagodljivosti i pokretljivosti kamere film može unijeti izmjene u kronologiju priče, čime kamera postaje posrdujući komunikacijski sustav, te obavlja funkciju propovjedača. Još je jedna srodnost između filma i narativnih tekstova. Naime, film pored optičke pripovijedne funkcije kamere, često primjenjuje i jezično manifestne pripovijedne medije, u konačnici to znači da, za razliku od drame, poznaje i „opisni“ prikaz prostora bez likova. Pfister to objašnjava na slijedeći način. „Ako se u nekoj drami nalazi prazna pozornica, i to ne samo za jedan trenutak, kao što je to, primjerice, slučaj između 14. i 15. scene četvrtoga čina Čehovljeva *Višnjika*, neće se pritom raditi jedino o samosvrhovitom deskriptivnom prikazivanju, poput snimke krajolika u filmu, nego će to poantirati prazninu, odsutnost ljudi.“ (Pfister, 1998:56). To poantiranje dobiva na svom intenzitetu upravo zbog prekidanja norme po kojoj pozornica nikada ne smije biti bez likova.

Patrice Pavis doduše ističe kako je „svaki prijedlog definicije dramskog teksta, kojom bi ga se razlučilo od drugih tipova tekstova jako diskutabilan (...) Ono što se do 20. stoljeća smatralo obilježjem *dramskog – dijalozi, sukob i dramska situacija, dramska osoba* – više nije uvjet bez kojega se neki tekst ne može podrediti ili upotrijebiti za dramsko izvođenje“ (Pavis, 2004:77). Čitati dramski tekst znači zapravo, zanimati se za kulturni, historijski i ideologijski kontekst iz kojeg je proizašao, kako mu se ne bi pristupilo tek kao čistoj formi. Za njegovu je analizu stoga bitno čita li ga se kao književno djelo, ili se smišlja na sceni, ili se prisustvuje njegovu uprizorenju. Ako je riječ o potonjem, dakle ako je tekst izgovoren i uprizoren, onada je njegovo tumačenje već obojeno njegovim scenskim iskazivanjem (usp. Pavis, 2004:78). Iz svega izloženog jasno je da uspješnost filmskih ekranizacija dramskih

predložaka ovisi o čitavom nizu čimbenika te o umjetničkoj sposobnosti cijelokupnog filmskog tima.

Nekada je scenarij najčešće bio pisan u prozi, te je sadržavao detaljan opis sadržaja filma, radnje, dijaloga, ponašanja likova, mjesta i vremena zbivanja. Današnji scenariji imaju pretežito oblik dramskog teksta, s proširenim didaskalijama koje opisuju filmski postav, dakle lokaciju, scenografiju, temeljne karakteristike kostimografije, rasvjetu i pokrete likova. Scenarijem se dakle planira film, njegova tematska organizacija, ali ne samo ona, već i način njezina predočavanja.

Tomislav Šakić istaknuo je kako scenarij ima neki međuživot, te ga definira kao „paraliterarni i paradramski žanr, koji je smješten s jedne strane između sinopsisa (kratke filmske priče) i *treatmenta* (razrade filmske priče) i, s druge strane, knjige snimanja, koja uključuje detaljne razrade filma prema scenariju, po kadrovima i scenama te pokretima i kutovima kamere, katkad i u obliku svojevrsnog stripa (*storyboarda*). Tim fazama svakako treba dodati i dijaloge, koje u slučaju scenarija, ponekad pišu specijalizirani pisci. U tom smislu razlikuju se i stupnjevi dramatizacije scenarija. Tako imamo:

1. filmove koji imaju precizan dramatizirani scenarij te detaljnu knjigu snimanja,
2. neki filmovi imaju dramski scenarij, ali se režijski postupak vodi improvizacijom i prilagodbom lokacijama,
3. neki imaju prozni predložak, ali ih je redatelj detaljno režijski i dramski razradio kroz knjigu snimanja, i na kraju,
4. filmovi koji imaju tek prozni predložak, koji može biti i opširan, ali zapravo nastaju redateljskom invencijom i improvizacijom na filmskom setu i u radu s glumcima. Sve nas to dovodi do pitanja filmskog autorstva (usp. Šakić, 2012:23).

Vratimo se sad na pitanje koga zapravo treba smatrati adaptatorom nekog djela? Odgovor na to pitanje je naravno vrlo jednostavan kada sam autor, poput Alexandrea Dumasa, sina, *prebacuje* svoje djelo *Dama s kamelijama*, na pozornicu. U tom su slučaju autor i adaptator jedna te ista osoba. Odgovor na ovo pitanje može biti jednostavan i u onim slučajevima kada je autor djela jedna osoba, a adaptator druga. Takav je slučaj s *Vodenicom*

na *Flosi*, kojemu je autorica George Eliot¹³, a dramatizaciju potpisuje Helen Edmudson. Problemi nastaju kada se postavi pitanje tko je adaptator u slučaju mjuzikala ili pak opernih djela. Hutcheon (2006:80) navodi kao primjer Dumasovu dramu prema kojoj je napravljena opera *La Traviata* iz 1853, i postavlja pitanje tko je adaptator? Da li je to libretist, u ovom slučaju Francesco Maria Piave, ili je to kompozitor, Giuseppe Verdi? Ili pak obojica? Kompleksnost novih medija ukazuje svakako na to da je proces adaptacije ustvari zajednički posao više ljudi.

Problem adaptatora postaje posebno složen kada se radi o filmu odnosno televiziji. Da li je glavni adaptator upravo scenarist, koji je najčešće podcijenjen, a koji je zapravo tvorac zapleta, karaktera, dijaloga i naravno teme? I premda se na prvi pogled to čini kao očigledan odgovor, on ipak nije onaj kojeg će ponuditi većina upitanih.

Ime skladatelja obično nam ne pada na pamet kada govorimo o adaptatoru. Iako je upravo on, ili naravno ona, stvaralac glazbe koja pojačava naše emocije ili pak izaziva reakcije kod publike. Takvo razmišljanje proizlazi iz činjenice da skladatelj piše glazbu prema scenariju, a ne prema izvornom djelu, što je i normalno s obzirom da glazba mora odgovarati trenutku u filmu, ali i budžetu.

Stvar nije ništa jednostavnija niti ako se kao mogućeg adaptatora navede glumca. Iako bi glumci trebali slijediti scenarij i opaske navedene u njemu, neki od njih će priznati kako često posegnu za originalnim djelom ne bi li pronašli inspiraciju. To se najčešće događa u slučajevima kada bi glumci trebali utjeloviti neki dobro poznati književni lik. No možemo li na osnovu toga glumca proglasiti adaptatorom?

Zanimljivo je da različiti adaptatori stoje na različitim udaljenostima od adaptiranog teksta. Scenarij se također često mijenja u procesu interakcije koja se stvara između redatelja i glumca, ali i urednika. U svojoj konačnici film može biti daleko i od scenarija i od adaptiranog teksta, posebno u svom značenju i onome na što stavlja naglasak.

Kazališne adaptacije mogu biti gotovo jednako kompleksne kao i one rađene za film, samo što se u tom slučaju redatelja smatra još odgovornijim za oblik, ali i dojam koji ostavlja film kao cjelina. Zbog svega bi toga redatelji ipak trebali biti uzeti u obzir barem kao potencijalni adaptatori.

¹³ George Eliot je pseudonim pod kojim je engleskinja Mary Ann Evans (Arbury Hall, 22. Studenog 1819.-Venecija, 22. Prosinca 1880.) objavljivala svoja djela (*Leksikon*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, str. 255).

Adaptirani tekstovi nipošto nisu nešto što bi trebalo stalno i iznova izvoditi, već nešto što bi trebalo interpretirati i svaki put nanovo stvarati, ovisno o mediju.

3.5. Odnos filma i kazališta

Odnosi između filma i kazališta raznovrsni su, brojni i vrlo često poticajni, a traju od same pojave kinematografije. Razlog za te odnose svakako leži u srodnosti između ta dva medijâ. Prvo i film i kazalište su izvedbene djelatnosti koje ovise o odazivu svojih gledatelja. Drugo, u njihovu nastajanju ključnu ulogu ima književni predložak, bez obzira na to je li riječ o dramskom tekstu u primjeru kazališta ili pak o scenariju u primjeru filma. I, napokon treće, važan je i izvođač, glumac, plesač, pjevač. Ne smije se naravno ni zaboraviti kako su i filmsko i kazališno djelo fabularne strukture.¹⁴ Utjecaj kazališta na film osobito je bio zamjetljiv neposredno po pojavi samog filma, no kazalište je ponekad znalo i kočiti razvoj filma. Taj se utjecaj počinje smanjivati sredinom 1910-ih godina kada film počinje otkrivati svoj potencijal, a od početka 1920-ih godina sve se više zapaža i utjecaj filma na kazalište.

Čak su se i prve filmske projekcije održavale u kazališnim prostorima, a kada se počelo sa gradnjom prvih kino dvorana, išlo se na to da svojom gradnjom, ali i raskoši, podsjećaju na one kazališne. Na taj se način pokušavalo dodatno priskrbiti ugled filmu.

„Na stvaralačko-proizvodnom području film već od svog nastanka često angažira i odgovarajuće kazališne kadrove, osobito izvođače i redatelje, nešto kasnije i pisce (kao scenariste), režijski se oponašaju kazališne inscenacije (u početku, neke se gotovo i presnimavaju, odnosno prenose tek ponešto izmijenjene), a od kazališta se preuzima i književna baština kao scenaristička podloga za filmska djela“ (Peterlić, 1986:672).

Pojava zvučnog filma dodatno će oživjeti ideju o prožimanju filma i kazališta. Tu će ideju najuspješnije zastupati Marcel Pagnol, svojom koncepcijom „konzerviranog teatra“. Radi se o ideji snimanja kazališnih predstava s ciljem da se omogući da i provincija upozna kazališne dosege koji su do tada bili dostupni tek stanovnicima većih gradova. Bazin (1967) je to definirao kao „Shakespeare za sve“. Njemu se naime činilo kako Shakespeare iz te „avanture“ zvane ekranizacija izlazi zapravo s dvostrukom dobiti. Prva se ogleda u činjenici da adaptacija dramskog djela povećava publiku, a druga je ta da je ta ista publika puno bolje

¹⁴ „Naziv *fabula*, koji odgovara grčkom *mythos*u, označava niz događaja koji tvore narativnu komponentu djela.(...) Sastavljanje fabule (u značenju pripovjedne strukture pripovijesti) za dramatičara znači strukturiranje događaja – motivacijâ, sukobâ, razrješenjâ, raspleta – u prostorno-vremenskom kontinuumu koji je „apstraktan“ i sagrađen na temelju ljudskog prostorno-vremenskog kontinuumu i ponašanja“ (Pavis, 2004:93)

pripremljena za gledanje kazališne predstave uprizorene prema istom predlošku. Negdje u isto vrijeme dolazi i do novog priloga kazališnih kadrova poput kazališnih glumaca čiji bi se stil glume mogao nazvati realističnijim (ta je pojava posebno zamjetljiva u Francuskoj, SSSR-u i Velikoj Britaniji), zatim kazališnih redatelja (prvenstveno zbog njihovih kompetencija u režiji dijaloških prizora), dramskih pisaca koji preuzimaju uloge scenarista, pa čak i učitelja glume (čiji je zadatak bio podučiti glumce koji nisu bili vični razgovjetnoj dikciji). To razdoblje 30-ih godina pomalo će pogrdno dobiti naziv *razdoblje tiranije zvuka*, što je bilo rezultat još uvijek početne nesigurnosti koju su filmaši osjećali vezano uz ulogu koju bi govor trebao imati u filmu. U isto će se vrijeme na filmu sve češće pojavljivati djela koja mogu biti pandani kazališnim glazbenim vrstama. Od tog će vremena sve učestalijima postati adaptacije djela suvremenog kazališnog repertoara, a nakon Drugog svjetskog rata i onog modernog. Upravo će u to vrijeme doći i do sve veće emancipacije filma u odnosu na kazalište.

André Bazin (1967) iznosi zanimljivo razmišljanje o dojmu koji na nas ostavlja s jedne strane kazalište, a s druge film. On napominje da nas iskrena introspekcija zadovoljstva koje pružaju ova dva načina umjetničkog izražavanja navodi na priznanje kako ima nečeg jačeg pa čak i plemenitijeg u zadovoljstvu nakon odgledane predstave nego nakon dobrog filma. Čini se kako i najboljim filmovima nedostaje „ono nešto“. Djelomično objašnjenje za to Bazin pronalazi u procesu obezličavanja gledatelja. Filmski gledatelj teži identifikaciji sa glavnim junakom putem psihološkog procesa, a upravo je taj proces ono što dvoranu pretvara u gomilu i čini njihove osjećaje uniformiranima. Mogli bismo reći kako film na gledatelja djeluje smirujuće, dok kazalište, upravo suprotno, kod gledatelja izaziva reakciju.

Nama se ipak najvažnijim čini istaknuti da kao što čitanje drame ni u kojem trenutku ne isključuje posjet kazalištu, isto tako ni gledanje filmske adaptacije ne umanjuje vrijednost književnog predloška po kojem je snimljena. Dapače, možda će upravo prilika da se isto djelo „vidi“ kroz dva medija potaknuti na uočavanje nekih novih mjesta ili će pak neka već poznata dobiti novi značaj.

4. PUSTOLOV PRED VRATIMA

4.1. Struktura i književno-povijesni kontekst *Pustolova pred vratima*

Pustolov pred vratima Milana Begovića nastao je u bliskom kontaktu s onovremenim najsuvremenijim dramskim i kazališnim stremljenjima, a ukorak s modernim europskim duhovnim i estetskim kretanjima. Stanoviti poticaj za Begovićevu dramu, kao i ključne označnice takvog teatra moguće je pronaći u djelima Luigia Pirandella (usp. Maštrović, 2011: 505). Upravo u *Pustolovu pred vratima*, kao i u drami *Bez trećega*, najjasnije dolazi do izražaja Begovićeva bliskost s onim što se naziva pirandelovskim kazalištem relativne istine.¹⁵ Osim Pirandella još jedan utjecaj, koji je zahvatio dramsko kazalište tog razdoblja, nije zaobišao niti Begovića. Riječ je o Freudovoj psihoanalizi. Sam je Begović o postanku svog *Pustolova pred vratima* izjavio sljedeće: „Već nekoliko godina unatrag ja se, pod dojmom novoga pokreta psihologije podsvjesnog i pod devizom: svakom vremenu svoj teatar! – bavim ovom dramom [...] Okosnicu radnje čini ovaj doživljaj: jedna dvadesetogodišnja djevojka leži na umoru i prelazeći iz svjetlih momenata polagano u momente agonije ona proživljava svoj neispunjeni život, stvarajući ga od raznih utisaka, od vizije određenih lica, od skica nekih događaja, koje je i doživjela u svojoj okolini i vidjela u svojim snovima, čitala u knjigama, zadržala iz teatra i kinematografa – cijeli jedan život, koji se sav poistovjećuje s njenom osnovnom željom [...] ona u tim momentima živi svoj život, kakvog je iskonstruirala u snatrenjima, život, koji je, precizno formiran, postojao u njenoj podsvjesti.“ (usp. AlfIREVIĆ, 1998:333) Imajući na umu kompoziciju drame, tj. odnos Svjesnog i Nesvjesnog, Stvarnog i Nestvarnog, ali i definiciju psihoanalize čini se kako bi cijelu radnju *Pustolova* trebalo promatrati kao da se događa u stvarnosti. Jer upravo je podsvjesno ono što kod svakog pojedinca određuje njegove svjesne činove.¹⁶

Dok se granice između realnog i irealnog, pa onda i svijesti i podsvijesti, kod Pirandella često i svjesno zanemaruju, kod Begovića razlike između stvarnosti i snoviđenja jasno su razlučene. Tako će se radnja uvodne i završne slike njegova *Pustolova* odvijati u realnosti, dok će radnja preostalih sedam slika biti priviđenje. Ipak unutar tih priviđenja treba svakako tražiti i odjeke iz zbilje. Taj odnos stvarnosti i snoviđenja najbolje se ogleda kroz

¹⁵ Pirandello svoje relativiziranje istine postiže tako da o jednoj stvari, događaju, pojavi, njegova lica govore *različito*. Ono o čemu svjedoči, svako lice vidi drugačije od drugog lica. Njihova percepcija stvarnosti je različita. Sve je, zapravo, *onako kako im se čini*.

¹⁶ Freud je dokazao da zapravo podsvjesni dio svakoga od nas određuje naše svjesne činove. Upravo iz nastojanja, da se podsvjesni poticaji i podsvjesna sjećanja dovedu na razinu svjesnoga, razvila se Freudova psihoanaliza. Veliku potporu za svoja razmišljanja Freud je pronašao u snovima.

Begovićeve likove. Tako Agnezina prijateljica Kristina u priviđenje ulazi iz njezina stvarnog života, dok su njen muž ili pak Gospodin u šarenom prsluku već prikaze iz djevojčine podsvijesti. Od svih likova najveću važnost svakako ima lik Smrti, koji se prvi put pojavljuje u liku Neznanca, a kasnije će se postupno preobraziti u čak devet drugih lica. Branko Gavella je, u toku rada na predstavi, u svom komentaru istaknuo kako je upravo Smrt „osnovni pokretač i vodič radnje, svojevrsni aranžer i redatelj djela“ (usp. Hećimović, 1976:319). Za razliku od Begovića, kod Pirandella se personifikacije smrti isključivo javljaju kao metaforičke digresije, ali nikada kao alegorijski akteri. I Pirandello i Begović, kako ističe Gracin (usp. 1998:162), upravo miješanjem zbilje i izmišljenog spretno gradiraju zagonetnu radnju koja se temelji na nesređenim, životno neuravnoteženim i neostvarenim osobama. Doticaji između dvojice pisaca mogu biti jasni pokazatelji Begovićeve modernosti. Ipak, treba istaknuti kako se opseg Begovićeva zanimanje za Pirandella samo djelomično poklapa s onime što bismo mogli nazvati enciklopedijskom definicijom pirandelizma. Morana Čale (1997:52) navodi kako Begović manju pozornost obraća nekim Pirandellovim aspektima koji se tradicionalno smatraju važnima, dok veću pozornost poklanja upravo onim poetičkim zasadama, tematskim konstantama, pa i motivici, koje se u pravilu ne mogu obuhvatiti tom paušalnom definicijom pirandelizma.

Svojom dramom *Pustolov pred vratima*, Begović se svakako dokazao kao pisac iznimnih dramatičarskih kvaliteta, ali i kao iznimni poznavatelj ženske senzualnosti, kao i onovremenog europskog duhovnog ozračja i modernih duhovnih stremljenja. Sve je to u konačnici rezultiralo djelom koje je imalo brojne izvedbe i na hrvatskim, i na europskim, pa i na iberoameričkim pozornicama (usp. Maštrović, 2011:506).

4.2. Konceptija i organizacija drame *Pustolov pred vratima*

Po mišljenju mnogih, Begović je upravo u *Pustolovu pred vratima* bio najsuvremeniji kako idejno, tako i tehnički i po shvaćanju moderne drame. „Tragigroteskni put kroz priželjkivano, isprepletanje sna i stvarnosti, realnosti i iluzije, relativizma spoznaja, raspadanje ličnosti, tragika ljubavi povezane sa smrću, poniranje u podsvijest – kao kod Charcota, Janeta, Freuda, Adlera, Junga, Lenormanda, Cromelyncka, Shawa, Pirandella, pa i mladog Josipa Kulundžića – ali samosvojno, neimitatorski“ (Žeželj, 1980:229-230). Ta činjenica nas i ne čudi pretjerano, ako znamo da su se psihoanalitičkim poniranjem u podsvijest isticali svi njegovi omiljeni veliki pisci i uzori poput Sofokla, Dantea, Shakespearea, Dostojevskog, pa sve do Vojnovića i Krleže. Ipak, unatoč svim pozitivnim

mišljenjima o Begovićevu *Pustolovu*, djelo je postiglo mnogo veći uspjeh u inozemstvu, i kod publike, i kod kritike. Tako je splitsko *Novo doba* 1929. godine objavilo kako je *Pustolov* doživio totalni neuspjeh na našim, ali i na inozemnim pozornicama. Begović je na to reagirao prilično oštro, navodeći kako je njegov *Pustolov* godinu dana ranije, dakle 1928., debitirao u Narodnom divadlu u Brnu, a zatim je igrao u Sofiji, Rimu, Bergenu, Oslu itd. Kako bi potkrijepio uspjeh svog djela, Begović navodi i osvrte iz nekih časopisa koji se slažu u mišljenju kako je zapravo riječ o komadu koji je itekako zanimljiv po svom nastojanju da prodre u čovjekovu podsvijest, te da na jedan posve nov i originalan način iznese shvaćanje o životu i ljubavi (usp. Žeželj, 1980:240).

Kao što smo već spomenuli, koncepcija i organizacija Begovićeva *Pustolova pred vratima* provedena je na dvama osnovnim planovima. Prvi je onaj koji se odnosi na realno događanje, ono što bismo uvjetno mogli nazvati stvarnošću, dok se drugi plan odnosi na san, irealno. Ta dva plana radnje, osim što su vremenski odvojeni dijelovi drame, imaju svoje likove. Tako se u realnosti pojavljuju likovi Djevojke, Sestre milosrdnice, Liječnika, te Neznanca, koji je simbolički nazvan Pustolovom pred vratima, iako je on zapravo tek jedan od likova kroz koje se objavljuje Smrt. Tom prvom planu pripadaju dvije slike, prva i posljednja. Njima uokvirenih sedam slika tvore središnji dio drame tj. snoviđenje glavne junakinje. Uz Agnezu, koja je zapravo Djevojčin lik u fantaziji, pojavljuju se još i Smrt kroz svih svojih devet lica, koja prema Begovićevim naputcima treba tumačiti jedan glumac, te ostali likovi iz njene mašte. Riječ je zapravo o osobama koje Djevojka smješta u stvarne događaje iako oni postoje tek u filmovima, kazalištu, ili onome što bismo nazvali trivijalnom književnošću.

U svom tekstu „*Histerija realizma*“ i *ženski pogled u Begovićevu Pustolovu*“ (2007) Lada Čale Feldman postavlja pitanje koje nam se čini gotovo presudnim za ovo Begovićevo djelo, a ono glasi: „zašto je za kazalište i njegovu estetiku toliko važno od koje bolesti boluje Djevojka?“ (Čale Feldman, 2007:89). Prema njenom tumačenju novi je seksualno-problemski komad preuzeo u velikoj mjeri melodramsko nasljeđe, a u kojem su vladale upravo žene koje su svojom bolešću bile „kažnjene“ zbog svoje ekscesne seksualnosti. Žene su to koje su vodile dvostruke živote svetice i bludnice, zbog svoje su bolesti nerijetko halucinirale, a neizostavan je svakako bio i prizor priznanja, u kojem bi svoju mračnu i sramotnu tajnu, odavale svojim muževima. Odmah se dade zamijetiti kako se štošta od navedenog može pronaći i u *Pustolovu*. Begović ne samo što prikazuje dvostruki život svoje glavne junakinje (Agneza/Djevojka), već to čini kroz dvostruku dramaturgiju. Tako su skice događaja koje je

Djevojka vidjela u svojim snovima, zapravo sjećanja koja je zadržala iz teatra i kinematografa.

Begović dakle središnji dio radnje smješta u snoviđenje umiruće djevojke, „otvarajući“ tako vrata Pustolovu od kojeg će Djevojka zatražiti neostvareni život u zamjenu za, i tako neumitnu, smrt.

Sve do *Pustolova* Begović se pridržavao obrasca pisanja drame u tri čina. Prema njegovim vlastitim riječima i ovu je svoju ideju pokušao uobličiti u toj formi (usp. Čale Feldman, 1997:214), no u konačnici je nastala drama u devet slika. Možda je upravo to razlog što je *Pustolov* „složeniji i značenjem bogatiji niz sekvenci (...) s obzirom da je svaka sekvenca čvrsto vezana za jednu postaju iskustvenog putovanja Djevojke-Agneze (...)“ (Senker, 1987:101). Neki su pomišljali kako bi se Begovićeva drama mogla prikazati i bez prve i posljednje slike, sasvim realistički, ali to bi bio ne samo promašaj režije, nego i pisca, jer bi se time otkrila sva kinematografska banalnost i trivijalnost brzih scena (usp. Žeželj, 1980:233). U nastavku svog teksta Senker govori i o prostornom aspektu *Pustolova*, naglašavajući kako su prostor i vrijeme Djevojčina „Priviđenja“ zapravo sadržani u prostoru i vremenu „Igre“. Djevojčin se svijet zapravo koncentrira oko nekoliko prostora. To su: terasa na kojoj se odvijaju trenutci njene agonije, budoar u kojem se odvija Agnezin obiteljski život, te apartman hotela, u kojem se Begovićeva tragična junakinja prepušta nizu svojih ljubavnika. Ipak, čini se kako su institut i sanatorij glavna mjesta koja su formirala Djevojčin karakter. Od tuda potječu sva njezina iskustva, nakane i želje, i upravo ti „ostaci romantike iz instituta i želja za zdravljem utjecat će na Neznanev izbor vizija kojima će joj utažiti glad za život i ogaditi joj ga“ (Senker, 1987:79). Zanimljivo je kako se opisi neprikazanih prostora kod Begovića bitno razlikuju od prikazanih mjesta, te potenciraju dramatičnost boravaka dramskih likova u prikazanom, a najčešće zatvorenom prostoru. Ako bismo željeli pobliže definirati prostore u kojima se odvijaju radnje Begovićevih drama, a s obzirom na informacije koje nam prenose, mogli bismo ih podijeliti u tri skupine. Prvu skupinu čine prostori koji prenose podatke o jednom liku ili pak skupu likova, druga skupina jest ona koja govori o povijesnom ili etničkom duhu, te treća koja svojom funkcijom motivira okupljanje dramskih likova bez obzira na njihove nakane.

U konačnici će se iskristalizirati ono ključno pitanje koje Begović postavlja pred svoju junakinju. Kako se suprotstaviti prolaznosti ovozemljskih stvari? U potrazi za savršenstvom u ljubavi, Djevojka zapravo upada u trivijalni obrazac života. Begović tim psihoanalitičkim

postupkom zapravo ironizira ljudsku rascijepljenost koja se ogleda u neprestanoj žudnji za nekim savršenstvom koje je zapravo neuhvatljivo. Ono što ostaje kao posljedica takvog traganja jest isprazna egzistencija.

Kritika je Begoviću zamjerala zbog plitkoće i vulgarnosti njegovih filmsko-krimičkih snova i likova, no on se branio kako je upravo u tome njihov realizam. Oni naime izražavaju podsvjesne djevojčine želje. Na primjedbu kako pak ti snovi nemaju groteskan oblik pravih snova, spremno je odgovarao kako je upravo bježao od groteske želeći publiku zainteresirati za život. Rekagirajući na te kritike Begović je dopisniku časopisa *Pravda*, dana 1. 3. 1935. godine izjavio: „Moje najintimnije pozorišno djelo je *Pustolov pred vratima*, dok je komad *Bez trećeg* također moje ljubimče, ali više u tehničko-pozorišnom smislu... (*Pustolov*) izražava potpuno moju fizionomiju kao pisca... *Pustolova* sam napisao za vrijeme jednog ljetnog odmora na jezeru Garda, u Sirmionu, u rodnome mjestu latinskog pjesnika Katula. I nije isključeno da je onaj ljetni mondeni život u onome kupalištu možda imao svoga odjeka u onome mondenom dijelu moje drame“ (Žeželj, 1980:227-228).

4.3. Odnos Begovića i kazališta

Iako je Milan Begović u svom radu prošao mnoga kazališna područja, od pisanja dramskih tekstova i libreta, dramatiziranja romana i novela, režije i recenziranja kazališnih predstava, tiskanja prikaza i eseja o kazalištu, režija i ravnanja Dramom HNK-a u Zagrebu, te bi se stoga moglo, ali i moralo o njemu govoriti kao o kazališnom čovjeku, naša ga književna historiografija ipak prvenstveno doživljava kao literata koji je tu i tamo, ovisno o zgodi, radio za kazalište ili pak u njemu.

„Štoviše o Begovićevim se dodirima s kazalištem uglavnom pisalo kao o onome što ga je "odalečilo" od "prave" literature i umjetnosti te navelo na traženje uspjeha kod publike i ugađanje njezinu ukusu“ (Senker, 1985:7). Zanimljivo je, kako čak ni Gavella, prvi redatelj *Pustolova pred vratima*, nije imao pretjerano pozitivno mišljenje o Begoviću, smatrajući kako je Begović od nekih bio proglašen uzorom dramskog tehničara, iako je, prema Gavelli, taj isti Begović rijetko kad napisao nešto što bi zaista imalo smisla. S druge strane pak, Gavella je isto tako u svom tekstu *Inscenacija snoviđenja*, napisao: „vrijednost Begovićeve *Pustolova* za teater svakako je neprolazna: to je djelo kadro uvijek da podrži kreativnu fantaziju teaterskog čovjeka, da oplodi umjetnost teatra“ (Gavella, 2005:303).

Uza sve književne kvalitete koje *Pustolov pred vratima* ima, ipak je prvenstveno riječ o kazališnom djelu. Njegova sceničnost ogleda se prvenstveno u njegovoj tematici, strukturi, te izrazu, u razradi i namjeni. *Pustolov* se ne zanosi svojim društvenim opredjeljenjem, niti govori o nekim nedokučivim životnim istinama, ali govori o drugim stvarima, i to kazališnim jezikom.

Neki će kritičari reći kako je režiranje kazališnih predstava, obavljanje različitih kazališnih poslova (dramaturških, redateljskih i ravnateljskih), te prevođenje suvremenih dramskih tekstova evropske i američke produkcije, izravno utjecalo na htijenje Milana Begovića da „piše izrazito kazališne ili barem scenski vješte i atraktivne tekstove“ (Senker, 1987:27).

Pa ipak, premda se svi slažu u jednome, da se iza Begovićeva dramskog pisma nazire pozornica, ni tu nisu dokraja suglasni. Naime, neki će reći kako je to stoga što su mu tekstovi „tanki“ i „plitki“, dok će drugi isticati kako je Begović upravo želio da mu tekstovi budu takvi. No, u jednome se slažu. Svi su njegove tekstove čitali kao „pisani teatar“, a Senker (1987:27) navodi kako je Begovićev rad vjerojatno najbolje kritički analizirao Josip Bogner nazvavši ga „Teatar Milana Begovića“. Begović je svoje tekstove pisao s više nego očitom nakanom da budu izvodljivi, što je vidljivo iz činjenice da je opseg, izgled, pa i tempo mijenjanja prikazanog sloja fikcionalnog prostora prilagođavao kazališnoj pozornici za koju je pisao. Ako bismo to pokušali iskazati u brojkama vidjeli bismo kako se od četrdeset i šest mjesta koja treba prikazati u inscenacijama dvadeset Begovićevih dramskih tekstova, čak njih trideset i sedam odnosi na zatvoreni prostor, njih osam se odvija u poluotvorenim prostorima, a tek jedno mjesto je potpuno otvoreno. No, to ne treba smatrati Begovićevom specifičnošću. Većina je njegovih prethodnika, ali i suvremenika, kako u hrvatskoj tako i u europskoj dramskoj književnosti, fragmente svojih dramskih fabula locirala u zatvorene ili tek poluotvorene prostore. Razlog takvom izboru prostora, uz činjenicu da je zatvorena „pozornica kutija“ pogodnija za prikazivanje zatvorenih prostora, treba zapravo tražiti u činjenici kako upravo oni dramske likove oblikuju kao „karaktere“ i „dramske egzistencije“, a ne tek kao „funkcije“ ili pak „tipove“. Takav je „karakter“ svakako Smrt, koja se pojavljuje u deset različitih likova i koji je glavni tvorac cjelokupne predstave u predstavi, a Djevojčina je svijest u isto vrijeme i pozornica, ali i jedini gledalac te predstave.

Postoji još jedan element iz kojeg je vidljivo da je Begović svoj tekst pisao prvenstveno s ciljem da bude izveden na pozornici. Naime, Begović fikcionalno vrijeme

prikazanih zbivanja u svojim tekstovima navodi u uvodnim didaskalijama. Jasno je kako je ta informacija čitaocu njegova djela dostupna, no samom autoru to i nije bitno, jer didaskalije su prvenstveno namijenjene redateljima, glumcima i svim ostalim kazališnim ljudima, koji će njegove pisane tekstove uprizoriti na kazališnim pozornicama.

4.4. Begovićev odnos prema filmu

Begović nije bio samo „kazališni čovjek“, već je svoj interes proširio na još jednu granu umjetnosti – film. Ipak, prije nego se posvetimo Begoviću i njegovim „kontaktima“ s filmom, pogledajmo kako stvari izgledaju u teoriji. Postoji naime više područja unutar kojih se može raspravljati o nekom piscu u filmskom kontekstu. Ako kao polazište uzmemo Peterlićev tekst *Milan Begović i film* (1997), vidjet ćemo da piščev doprinos filmu može biti kako značajan, tako i raznolik. Tako je pisac mogao:

„1) pisati scenarije (pa i postati redatelj),

2) njegova su se djela mogla adaptirati za film i

3) njegov opus mogao je i bez njegovog djelatnog doprinosa nadahnuti redatelje i filmske struje, žanrove, tendencije“ (Peterlić, 1997:253).

No Peterlić u nastavku napominje kako taj utjecaj može ići i u suprotnom smjeru. Tada govorimo o utjecaju filma na pisca. I ovdje imamo tri situacije, pa tako možemo govoriti o:

1) piščevoj nadahnutosti filmom;

2) o tome da pisano djelo može imati sadržaj iz filma ili;

3) da pisac stvori djelo prema nekom određenom filmskom predlošku, dakle da „adaptira“ film (usp. Peterlić, 1997:253).

Iz svega navedenog vidljivo je kako su srodnosti između filma i književnosti brojne i uočljive, dapače može se zaključiti da su prožimanja između filma i književnosti bogatija, nego ona između filma i drugih umjetnosti. Gdje u svemu navedenom možemo pronaći Begovića?

Za početak Begović je ponešto pisao o filmu, njegova su djela ekranizirana, ali isto tako Begović je i utjecao na razvoj nekih tendencija u hrvatskom filmu. Ipak, prije nego se

detaljnije pozabavimo prothodno navedenim stavkama, čini nam se neophodnim upozoriti na specifičnu povijesnu situaciju, koja je svakako utjecala na odnos Begovića prema filmu.

U vrijeme kada je Begović stvarao svoja književna djela, hrvatski je film bio tek niz individualnih, privatnih pokušaja. Na trenutke se čak činilo kako filmska proizvodnja jedva da postoji, pa Begović zapravo i nije imao za koga pisati scenarije. Do većeg zamaha hrvatske kinematografije doći će tek krajem četrdesetih godina, no Begović je tada već bio na zalasku svog života (umro je 1948. godine). S obzirom na tako slabo razvijenu kinematografiju ne treba čuditi da je do prve ekranizacije njegovog djela u hrvatskoj produkciji došlo tek 1961. godine. Ipak, Begović je na filmskom ekranu zaživio već 1939. godine i to zahvaljujući Česima i redatelju Ladislavu Bromu koji se prihvatio ekranizacije komedije *Amerikanska jahta u splitskoj luci*. Ne treba smetnuti s uma kako je čehoslovačka (doduše više češka, nego slovačka) kinematografija, uz njemačku, francusku, britansku, talijansku i rusku, u to vrijeme jedna od razvijenijih u Europi. Ovaj podatak, osim filmašima, svakako može biti zanimljiv i povjesničarima književnosti jer dokazuje da je Begovićovo književno djelo bilo poznato, usudili bismo se reći i priznato, i daleko izvan granica tadašnje Hrvatske. Za hrvatskog dramskog pisca postojala su tri polja pogodna za prijam njihovih djela.

1) Prvo i ujedno najbliže, pa time i najdostupnije, polje recepcije jest razumljivo hrvatsko glumište, naravno s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu kao središtem;

2) Granice koje određuju drugo polje percepcije ovise o državnim, političkim, ideološkim i kulturnim odnosima u Europi s jedne strane, te o političkim, ideološkim, nacionalnim i estetičkim opredjeljenjima pojedinih autora. Gledano iz Zagreba, tijekom devetnaestoga i dvadesetog stoljeća smjenjivala su se, preklapala ili pak međusobno sučeljavala dva polja: "Ilirski", tj. južnoslavenski kulturni prostor čija su središta bila Ljubljana, Novi Sad, Sarajevo, Beograd, Skopje te Sofija, i srednjoeuropski kulturni prostor s Bečom, Pragom, Bratislavom, Varšavom, Budimpeštom, Zürichom i Münchenom kao središtima.

3) I konačno treće polje recepcije koje čini širi europski kulturni prostor s Parizom, Londonom, Rimom, Madridom, Berlinom, Moskvom te skandinavskim i baltičkim prijestolnicama kao središtima.

Begović je svojim djelima bio prisutan u prvome te u oba područja drugog polja recepcije, a možemo konstatirati kako je i podosta čvrsto i duboko zakoračio i u treće polje. U

prilog toj tvrdnji Senker (2002) navodi nekoliko podataka. „... drama *Bez trećega* uprizorena je u Parizu, Budimpešti i gotovo svim većim njemačkim gradovima, *Pustolov pred vratima* u Beču, Rimu, Pragu, Bergenu, Bukureštu i Sofiji, *Amerikanska jahta u splitskoj luci* u Hamburgu, a neprovjeren je Begovićev dnevnički zapis o izvedbi *Gospođe Walewske* u Sankt Peterburgu, uoči Prvog svjetskog rata“ (Senker, 2002:162).

Iz svih, tek grubo pobrojanih podataka, jasno su vidljive dvije činjenice. Prva je kako je češka publika bila itekako upoznata sa Begovićevim radom, a druga da je njegov tekst privukao pažnju čeških producenata, koji su imali, više nego dovoljno, profesionalnog iskustva. Svemu nevedenom dodatnu vrijednost daje i filmska ekipa koja je radila na ekranizaciji. Uz već spomenutog zapaženog redatelja Ladislava Broma, za film su angažirani i popularni glumci (Jaroslav Marvan, Leopolda Dostalová, Theodor Pištěk i Antonín Novotný), te Josef Dobeš, „za kojeg se tvrdi da je bio iznimno popularan skladatelj zabavne glazbe“ (Peterlić, 1997:255). U konačnici film je imao veliki komercijalni uspjeh. Ipak, ne možemo a da se ne zapitamo koji je, osim činjenice da je tekst bio pogodan za adaptaciju, bio zapravo razlog posezanja čeških producenata za Begovićevim tekstom.

Dva smo razloga već naveli, vrijednost teksta i Begovićev ugled u Čehoslovačkoj. No češka je kinematografija isto tako bila zainteresirana za komedije, posebno one glazbene, a tu se onda svakako uklapa i angažiranje već spomenutog Dobeša. Uz sve navedeno treba svakako istaknuti i činjenicu kako Begovića nije teško filmski uprizoriti. Likovi njegovih tekstova jasno su ocrtni, razvijaju se zajedno sa radnjom, a ona pak neprestano napreduje.

Ne treba posebno isticati kako su svi ovi elementi, koji su bez sumnje bili prepoznati od ljudi iz češke kinematografije, trebali privući i pozornost hrvatskih producenata. No, to se nije dogodilo, barem ne u isto vrijeme, jer tada hrvatske produkcije zapravo i nije bilo. Možemo zaključiti kako zapravo govoriti o odnosu Begovića i filma, znači zapravo govoriti o tužnijim vremenima povijesti hrvatskog filma.

Pa iako se nekome može učiniti kao bespredmetno, Peterlić postavlja pitanje „da li bi Begovića ekranizirali da je u Hrvatskoj tada postojala razvijenija kinematografija“ (Peterlić, 1997:262). Istina, ne u samom trenutku nastanka njegovih djela, a govorimo o razdoblju između 1926. i 1933., nego neznatno kasnije, između 1927. i 1937. u Hrvatskoj je ipak djelovao filmski redatelj koji se mogao prihvatiti tog posla. Riječ je o Oktavijanu Miletiću. Kako bi to potvrdio, Peterlić navodi kako zapravo većinu Miletićevih filmova odlikuju upravo „begovićevska“ obilježja. To su prvenstveno urbani filmovi s pripadajućim likovima, od kojih

muškarce pokreće prije svega njihov zavodnički poriv, dok su žene, s druge strane, bića podložna slabostima. Još je jedan element koji povezuje djela ovo dvoje umjetnika. Riječ je o snu, kojem, baš poput Begovića, pribjegava i Miletić bojeći se da bi se njegove priče mogle činiti izmišljenima. U pet njegovih filmova, *Ah, bješe samo san* (1932), *Strah* (1933), *Faust* (1934), *Nocturno* (1935) i *Šešir* (1937) upravo je san važna komponenta. Teško je povjerovati kako Miletić nije bio upoznat sa djelima Milana Begovića, posebno ako uzmemo u obzir jedan televizijski intervju¹⁷ u kojem je sam Miletić rekao kako je pisac bio čest gost njegova oca Stjepana, intendanta HNK u Zagrebu. U konačnici to će pitanje, bar za sad, ostati bez odgovora.

Čini se kako su Begovića ozbiljnije shvatili u inozemstvu, nego kod nas. Posebno nakon objavljivanja *Božjeg čovjeka* u *Vijencu* 1924. godine. Tada je prvi put opširnije o njemu pisao njegov prijatelj iz Falconare, Mario Puccini u tekstu *La più recente produzione letteraria di Milan Begović – Najnovija književna djela Milana Begovića* (usp. Žeželj, 1980: 219). *Božji čovjek* je Begovićevo prvo veće dramsko djelo koje je bilo izvođeno vani (Prag, Brno, Bratislava). No, prodor preko oceana išao je nešto teže. Iako je Begović 1925. godine dobio naznake kako bi se njegovo djelo moglo postaviti na brodvejsku pozornicu već u jesen 1926., ipak u konačnici nije došlo do te realizacije. Uvjeti koje je Broadway tada postavljao bili su gotovo jednako složeni kao i danas. Ipak, u pismima i člancima spominju se dvije prilagodbe kada je riječ o tekstu *Božji čovjek*. Prvu potpisuje John Van Druten, a njen naslov glasio je *Treći dan*. Izvorni tekst je skraćen i dobio je sretni svršetak (*happy end*), no iako je brodwajski producent Al Woods izvedbu navijestio, od nje je i odustao. Autor druge preradbe je John Colton i u njegovoj verziji naslov Begovićevog originala glasi *Davolja šljiva* (*The Devil's Plum Tree*). Ta se predstava izvodila u jesen 1927. godine i to tri tjedna u San Franciscu i onda još osam tjedana u Los Angelesu. Nositeljica glavne uloge bila je Ruth Chatterton. Kao glumica Chatterton je debitirala 1909. godine u Washingtonu. Svoj prvi veći uspjeh zabilježila je 1912. ulogom kćeri miriteljice roditelja u obiteljskoj komediji *Duga* (*The Rainbow*) Alberta E. Thomasa (usp. Senker, 2010). Sredinom 1920-tih Chatterton seli u Californiju, a potom 1928. godine počinje snimati filmove, te je čak dva puta bila nomirirana za nagradu Oscar. Svoj najveći uspjeh zabilježila je 1936. filmom *Dodsworth* Williama Wylera. Snimanjem filmova bavila se do 1938. kada se nakratko i neuspješno vratila na

¹⁷ Riječ je o intervjuu koji je s Oktavijanom Miletićem, početkom osamdesetih, vodio Ivan Hetrich u emisiji *Srdačno vaši*, tadašnje Televizije Zagreb (usp. Peterlić, 1997.:263).

Brodway. Posljednja uloga Ruth Chatterton bila je ona kraljice Gertrude u televizijskoj adaptaciji *Hamleta* (usp. Senker, 2010).

Ista je prilagodba, doduše pod nazivom *Sveta bludnica* (*Saint Wench*) premijerno izvedena na Broadwayu 2. 1. 1933. godine u Kazalištu Lyceum. Iz građe koja nam je dostupna možemo zaključiti kako je Colton temeljito preradio Begovićevu dramu. Tako je dobar dio likova u Coltonovoj preradbi dobio nova imena, a značajke su im bile ne toliko promijenjene koliko melodramatski naglašene. Sačuvao je, kako navodi Senker (2010:3) bitne odnose koji nastaju između troje likova, a radnju je priveo, uvjetno rečeno, sretnu završetku. Ono što je posebno zanimljivo jest činjenica kako Colton nije priznavao da se radi o prijevodu, već je tvrdio kako je riječ o njegovoj obradi za koju je inspiraciju pronašao u hrvatskom komadu *Gat Incarna*. Premda je to prema Žeželju (1980) donekle i točno ako se uzme u obzir činjenica da je Colton izbacio prolog i epilog, uveo happy end, te ubacio neke nove likove, Begović je ipak 1933. godine naredio svom advokatu da tuži producente zbog utajivanja njegovog autorstva. Ipak do sudskog spora nije došlo jer je predstava u međuvremenu skinuta s repertoara. Nakon tog, za Begovića neugodnog iskustva, više se nijedan njegov komad nije popeo na brodvejske pozornice.

Za kraj je potrebno spomenuti još jednu činjenicu. Kao što smo već naveli mnogi su pisci utjecali na film, ali isto tako je i film utjecao na mnoge književnike, pa tako i na Begovića, za što on uz prilagodljivost svojih tekstova daje i druge dokaze. Osim što spominje film i kino, Begović upravo u *Pustolovu* donosi lik filmskog redatelja – šarlatana, kojim možda želi dodvoriti onom djelu svojih čitatelja koji u to vrijeme upravo tako doživljavaju ljude koji se bave filmom, na koji se tada gleda tek kao na puku zabavu. Zanimljivo je da slično, ne baš pozitivno mišljenje o filmu, iznosi i Krleža (2012:80), pri čemu ne izražava privrženost toj instituciji. U većini svojih zapisa Krleža govori o kinu kao mjestu, ali ne i o filmu. Tek pri kraju Krleža će po prvi put spomenuti svoj odlazak u kino s ciljem da pogleda film, i to upravo svoje djelo (Krleža 2012:78). Riječ je o Tanhoferovoj snimci Gavelline postave (1953.) drame *U logoru*.

4.5. Odnos filmskog *Pustolova* prema drami

Kao što smo naveli, Česi su Begovićevu *Amerikansku jahtu u splitskoj luci* ekranizirali već 1939. godine. U Hrvatskoj je pak, njegov *Pustolov pred vratima* svoje filmsko uprizorenje dobio tek 1961., prema scenariju i u režiji Šime Šimatovića. Prije *Pustolova*, u Hrvatskoj je, kao dugometražni film, ekranizirano pet književnih djela. To su *Bakonja fra*

Brne (Simo Matavulj, režija Fedor Hanžeković, 1951.), *Sinji Galeb* (Tone Seliškar, režija Branko Bauer, 1953.), *Svoga tela gospodar* (Slavko Kolar, režija Fedor Hanžeković, 1957.), *Pukotina raja* (Milan Tuturov, režija Vladimir Pogačić, 1959.), te *Carevo novo ruho* (Hans Christian Andersen, režija Ante Babaja, 1961.) (usp. Peterlić, 1997: 257). Premda začuđuje tako mali broj adaptiranih naslova, posebno ako znamo da su gotovo sve kinematografije svoju inspiraciju pronalazile upravo u književnim djelima, postoje ipak tri određena razloga zašto je u Hrvatskoj bilo drugačije. Prvi od njih je strah koji su redatelji tog vremena osjećali od sablasti koja se nazivala „vjernom“ adaptacijom. Podsjetimo kako su suvremene teorije filmske adaptacije napustile ideju o vjernosti književnom predlošku, pa u skladu s tim film vide tek kao jednu od popularnih fikcija koje putuju kroz suvremene popularne medije. Adaptacija je stoga, nastavlja Peterlić, tek jedna od interpretacija određenog djela. Naši se redatelji, s obzirom na činjenicu da nisu posezali za književnim predlošcima, očito još nisu bili riješili tog straha. Drugi bi razlog mogao ležati u nespremnosti redateljskog kadra koji bi se trebao prihvatiti takvog posla. I na kraju, treći razlog mogli bismo potražiti u činjenici kako hrvatski redatelji ne poznaju dovoljno hrvatsku književnost, ili je pak dovoljno ne cijene. *Pustolova* stoga možemo smatrati prvom, „pravom“ adaptacijom nekog hrvatskog književnodramskog teksta. Osim toga, prvi je to slučaj u kojem se neki filmaš suočio s nečim što treba, svojim vlastitim snagama, filmski uobličiti.

Zanimljivo je da Begovićeva *Pustolova* odlikuju neka svojstva koja se poklapaju s tendencijama u europskom filmu početkom šezdesetih godina. „Pojednostavljujući u određenjima i opisima, a usredotočujući se na elemente koji su filmski povijesno značajni, *Pustolov pred vratima* ima u središtu teme i u pojavnj dimenziji zbivanja ljubavni život s obilježjima naglašenoga erotizma, karakterizira ga oniričkofantastički okvir i ugođaj, ono se unosi u unutrašnji život glavnoga lika, glavni lik u njemu je žena, a adaptacija te drame pojavljuje se u naznačenom razdoblju kada nove, pretežito modernističke struje¹⁸ u filmu eksploatiraju većinu tih njegovih obilježja“ (Peterlić, 1997:260). Podsjetimo kako je to vrijeme u kojem se ruše tabui seksualnosti, nestaje granica između vanjskog i unutrašnjeg, stvarnog i izmišljenog. Iste godine kada Šimatović snima *Pustolova*, snimljen je i film *Prošle godine u Marienbadu* (1961) Alaina Resnaisa. „Izravno predočujući mentalne realnosti, koje mogu ili ne moraju odgovarati zbiljskim događajima, kao jedine dostupne, film neprestano suočava gledatelja sa stvarnošću vlastite iluzije, unutar koje se identitet može uspostaviti samo razlikovno: stupanj „istinitosti“ zbivanja određuju složenosti dekoracije, eksponiranost

¹⁸ Modernizam se programatski javlja s francuskim novim valom potkraj 1950-tih, a europskim i svjetskim filmom počinje dominirati tijekom 1960-tih, javljajući se u različitim nacionalnim kinematografijama obično pod nazivom novi film.

slike ili duljina kadrova“ (Brlek, 2003:551). *Marienbad* se može tumačiti i kao film koji, između ostaloga, tematizira konstrukt koji nazivamo pričom. To tematiziranje samog jezika vlastite umjetnosti, dakle priče, tek je jedna od izrazito modernističkih odlika ovog filma (usp. Peterlić, 2002:140). Dvostrukim životom ženskog lika, uz već navedena dva filma, pozabaviti će se nekoliko godina kasnije, 1967. godine, još jedan redatelj. Riječ je o filmu *Ljepotica dana*, Luisa Buñuela. Njegova junakinja Séverin, pripadnica građanske obitelji, traži posao u bordelu. I ona, baš kao i Agneza/Djevojka ili mlada žena (A), s vremenom sve manje razlikuje svoja sjećanja, sanjarije i fantazije od budnog stanja i stvarnoga iskustva. Miješanje pripovijednih razina neprestano upućuje gledatelje na nužnost razlikovanja imaginarnog i stvarnog, istovremeno ih suočavajući s nemogućnošću njihova razlikovanja.

Tako je Šimatovićev *Pustolov pred vratima*, njegov treći i najbolji film, zajedno s filmovima *Carevo novo ruho* (Ante Babaje), te *Sreća dolazi u 9* (Nikole Tanhofera, 1961), označio prirodan kraj klasičnog hrvatskog filma, sva tri upozoravajući upravo svojim modernističkim tendencijama da, „nakon Belanovog ranog ispada s *Koncertom*, modernizam preuzima vodstvo, što se dogodilo ubrzo, 1962.-63., kada je nekoliko filmova označilo radikalan proboj modernizma u film u Jugoslaviji (*Ples na kiši*, *Dani*), što je bilo poduprto i slomom sustava producerske kinematografije 1962.“ (Šakić, 2006:40).

U postupku prebacivanja *Pustolova* sa stranica knjige na filmski ekran, Šimatović je uspio sačuvati duh Begovićeve djela, uspio je dočarati epohu, a likovi su ostali upravo onakvi kako ih je pisac zamislio, begovićevski prepoznatljivi. Kao i svi prilagoditelji dramskih tekstova i Šimatović je kratio dijaloge, posebno one koji su previše težili monologu. Ipak, najveći, pa time i najvažniji zahvat, Šimatović je napravio u odnosu na samu priču. Činilo mu se naime kako bi za medij filma bilo puno bolje da kulminacija radnje bude u četvrtoj, od ukupno devet slika književnog predloška. Riječ je o sceni koja je smještena u spavaća kola (*wagon-lits*) i u kojoj se pojavljuje motiv potrošivosti života koji će se kasnije provlačiti kroz cijelu dramu. Iscrpljena od traženja pustolova, svog tajnog obožavatelja, Agneza pomišlja kako je upravo Gospodin sa šarenim prslukom autor pisama koja dobiva. Lažući kako su pisma njegova, on slama ionako slabu Agnezu, koja se, uvjerena kako je pronašla svog toliko željenog ljubavnika, prepušta incestuoznom odnosu.

„AGNEZA: Pa da, znam. Ti i pišeš ona pisma.

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Kakva pisma? Komu?

AGNEZA: Nemoj da se iščuđuješ. Nemoj me mučiti. Reci: jesu li ona pisma tvoja?

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: O kakvim ti pismima govoriš?

AGNEZA (*čudno se smije*): Sve ti je zaludu. Više se ne možeš sakriti.

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Ali vjeruj mi: ja te ne razumijem...

AGNEZA: Znam, znam. Nećeš da priznaš. Pa sam si mi pisao da nećeš priznati i ako doznam i ako te otkrijem.

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Ali što da priznam?

AGNEZA: (*potpuno pod uplivom svoje fiksne ideje*): Zato si i letio za drugim ženama, samo da mene obmaneš, da ne dođem na pomisao da si ti onaj neznanac. Je li tako? Je li tako?

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: Znaš –

AGNEZA: (*vadi iz svoje torbice snop listova*): Zar nije ovo tvoje? Zar nije ovo tvoje. (*Prosiplje pisma u njegovo krilo*): Sam si se izdao. Zašto tajiš dalje? Sad ne možeš natrag! Iz moga si me mira izbacio, zavezao me, zarobio.. Zaljubio si me u jedan fantom što je oživio pod mojim rukama. Mjesec sam ludovala i umirala za praznom sjenom i trošila se u željama za jednim umišljenim stvorenjem. (*Spusti se na tle pred njim sa laktima na njegovim koljenima*): Sad sam pri svršetku svoje snage. Ne varaj me dulje, priznaj, govori: nije li ovo tvoje? Nije li ovo tvoje? (*Sa nekoliko pisama u ruci*).

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: (*koji je međutim pregledao dva-tri pisma, shvatio o čemu se radi, najprije je malco oklijevao, a onda*): Oprosti mi, Agnezo.

AGNEZA: Dakle, tvoje je?

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: (*plaho*): Moje je.

AGNEZA: (*ovije ruke oko njegova vrata*): Pa šta čekaš onda? Zar ne vidiš: umirem za tobom.

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: (*pridigne je obujmivši je rukama*): Agneza! (*Dok se njihova usta približavaju, nastane mrak*).“ (Begović, 2001:140-142).

Slijedeći dan donosi novo razočaranje u trenutku kada joj Gospodin sa šarenim prslukom priznaje kako on nije autor pisama, pa samim time ni ljubavnik za kojim toliko žudi.

„GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: A da ti ja uopće nisam pisao – šta bi onda rekla?

PODVORNIK: (*otvori vrata i zavikne*): Zürich! Molim izaći! (*Podđe dalje ostavivši otvorena vrata, čuje se sve to slabiji glas*): Zürich! Molim izaći! Zürich! Molim izaći!

AGNEZA: (*trgne se sva izvan sebe*): Šta si rekao? Šta si rekao?

GOSPODIN SA ŠARENIM PRSLUKOM: (*pomirljivo*): Ali tako, velim na primjer...

AGNEZA: Nema čovjeka koji bi mogao biti takav podlac. (*Voz stane. Vani žurba*).“ (Begović, 2001:146-147).

Ova je scena višestruko značajna, jer uz dramski najčešće učinkovite događaje prepoznavanja i obrata, ima i filmski vrlo efektan motiv, a to je šum, odnosno zvuk vlaka¹⁹, te dva efektna filmska slikovna motiva: slike krajolika koji promiču zbog vožnje vlaka i snimke samoga vlaka. U Begovićevoj drami taj se prizor nalazi na kraju njezine prve polovice, u filmu, pak, na početku njegove druge trećine. Sadržaj preostalih pet slika Šimatović je obilno kratio, pa su tako u filmskom uprizorenju izostali neki od najdramatičnijih prizora. Redatelj je tako ne samo ublažio erotizam Begovićeve drame, već nema ni sugestija o ostalim Agnezinim

¹⁹ Zvučna dimenzija neobično je važan činitelj doživljaja realnosti prikazanog svijeta. Upravo se zbog toga već u razdoblju kinetskopa pojavila težnja za „ozvučenjem slike“. Vidljivosti prizora imanentna je njegova čujnost, i baš je zato zvučni film prevladao.

„zastranjenjima“. Upravo suprotno ona će, pokajnički, prije nego umre potrgati posljednje pismo.

Šimatović je također učinio zahvat i u pogledu koncepta lika Smrti. Naime, suprotno Begovićevim naputcima kako bi Smrt, u svim njenim likovima, trebao tumačiti isti glumac, Šimatović je odustao od te ideje, pa tako Emil Kutijaro glumi Smrt samo u prvoj pojavi i onda ponovno tek na kraju u devetoj slici, kada je najjasnije simbolizira. To nas može dovesti do zaključka kako je sve ono što Agneza sanja u filmu, možda sanjanje stvarnih događanja.

Šakić ističe, navodeći riječi Leonarda DiCapria iz filma *Početak*, kako je logika filma zapravo logika sna, pa sukladno tome gledatelji niti ne pitaju kako su se zatekli u tom snu. „Kao ni književnosti, ni filmu nije svrha da izražava tačno određene ideje, da strogo prevodi određeno saznanje. Logika filma (...) ne odnosi se, na tačnost onoga što se izražava, nego na tačnost izraza. Ona se odnosi na strukturu vizuelnih i audiovizuelnih veza kojima je svrha da obrazuju ideje u svesti gledaoca“ (Mitry, 1966:87).

Šimatović je, i kao adaptator i kao redatelj, prepoznao onu filmsku bit Begovićeve drame, ali je istovremeno uklonio, mogli bismo reći sustavno, filmske referencije koje su u njoj postojale. Vidljivo je to u sceni u kojoj Djevojka govori Smrti „Već vidim vi ćete iz svega napraviti kino“, na što joj Smrt postavlja pitanje „A što bi vi htjeli?“. „Život – pravi život“, odgovara Djevojka, „Dakle – kino“, odgovara pomalo ironično Smrt. U tom trenutku scena se zamračuje, ne bi li postala „ekran“ za prikazivanje Djevojčina imaginarnog života. Sve što gledamo u nastavku filma zapravo je kazališna iluzija.

Kada govorimo o formi Begovićeve dramskog teksta, treba istaći kako je Šimatović izbjegao metafilmska mjesta, koja je Begović unaprijed zadao. Tako Šimatović „Begovićevo kazalište u kazalištu – zapravo film, tj. kino u kazalištu“ (usp. Šakić, 2010:19), filmuje korektno. Begović u svojoj drami desetak puta spominje kino i kazalište, kao metonimijske oznake kako glumačke, tako i predstavljačke umjetnosti. Mi ćemo navesti tek neke. Na samom početku drame Djevojka i Pustolov dogovaraju se o ansamblu predstave, koju će Neznana nazvati „kino“ (Begović, 1996:8-9), Muž Agnezi govori o gotovo grotesknoj Rubricijusovoj agoniji upravo u kazališnoj garderobi (20), a upravo će kazalište biti jedno od mjesta na koja će neznani ljubavnik pozvati Agnezu (15). Zanimljivo je kako je priviđenje koncipirano tako da bude realizirano kao kazališna, odnosno filmska, predstava u predstavi. Upravo će tom predstavom Smrt Djevojci nadoknaditi njen biološki život koji joj u konačnici oduzima. No, bez obzira na to, predstava nije tek puka opsjena, ona je forma, pa je stoga

vrijednija i od samoga života. Neznaničev „kino“ u *Pustolovu* je određeno gotovo kao posvećeno mjesto. Tako su likovi koji se pojavljuju u predstavi, zapravo dvojnici glumaca i gledatelja. Oni predstavljaju, baš kao i za Agnezu, ispunjenje njihovih želja, snova i nada. To nipošto ne znači, kako ističe Senker (1987), da Begović poistovjećuje život s kazalištem, pa time ni kazalište sa životom. Begović se samo u nekoliko navrata koristi aluzijom spram kazališta kako bi podsjetio gledatelja da je sve što gleda zapravo predstava u predstavi.

Kao što smo već napomenuli, Šimatović je napustio Begovićevu postavku prema kojoj u svakoj slici Smrt tumači isti glumac. Na taj način Šimatović je suočio Agnezu, u sceni na mostu, čestom simbolu za prelazak u onostrano, sa umnoženim odrazima Smrti.

Begović je svoju dramu *Pustolov pred vratima* pisao kao da je film, a Šimatović je svoj film namjerno radio kao da je kazališna predstava. Vidljivo je to čak i u kulisama u filmu koje su, poput onih u kazalištu, naslikane. Smrt dakle, ispunjava Djevojci posljednju želju, te joj omogućuje da unutar dramskog okvira proživi čitav jedan život. „Okvirna situacija zamrzava se kao na filmu, unutar posljednjega kadra Djevojčina života, dok pripovjedno vrijeme stoji, umetnuta je jedna moguća, zamišljena životna priča, doživljena samo u fantaziji, i to u fantaziji prisposobljenoj fantaziji, iluziji filma“ (Šakić, 2010:19). Kako je Begović istaknuo u svojim didaskalijama, dramske slike kao da izriče glas odrješitog filmskog redatelja. One nemaju izravne poveznice, zato i jesu slike, a ne prizori. Na taj način Begović svom dramskom tekstu *Pustolova* daje filmski intertekst.

Begovićev *Pustolov pred vratima* filmska je drama koja u svojoj srži zapravo ne prikazuje život, već film, ili, kako ga Begović voli nazivati, „kino“. *Pustolov* je tako spoj niza filmski i metafilmski efektnih prizora-slika koje, kako ističe Šakić (2010.), prizivlju modernističku ekranizaciju na tragu *Bijelih noći* Luchina Viscontija²⁰. Za Begovića život zaista jest film (kino). Erotizam, skandalozno samoubojstvo u mondenom hotelu, scenski vrlo efektno putovanje vlakom, sve to pomaže Begoviću da održi dramu na samom rubu bulevarske trivijalnosti iz vremena kada je film bio shvaćan tek kao puka zabava.

S druge strane Šimatović je, prije nego se prihvatio režije *Pustolova pred vratima*, bio voditelj Centralne kazališne grupe ZAVNOH-a. Šimatović je bio čovjek kazališta, što mu je itekako pomoglo, kako u iščitavanju Begovićeve djela, tako i u njenoj prilagodbi za film.

²⁰ *Bijele noći* (1957) snimljene su prema istoimenoj pripovijetci Fjodora Mihajlovića Dostojevskog. Priča je to o čovjeku koji, ubrzo nakon što stiže u Sankt Petersburg, susreće Nataliju i zaljubljuje se u nju. No ona mu ne uzvraća ljubav jer je zaljubljena u drugoga. Ovim filmom Visconti se udaljuje od neorealizma koji još traje i u prvi plan stavlja analizu ljudske psihe i njene, ponekad misteriozne mehanizme.

Posvetimo se sada, bar na kratko, Begovićevim, odnosno Šimatovićevim likovima. S jedne strane imamo Djevojku/Agnezu, a s druge Smrt u njenih deset utjelovljenja.

Kako ističe Senker (1987), osobno ime prva je odrednica dramskog lika. Ono ukazuje na spol, na nacionalnu pripadnost lika, a ponekad i na životnu dob, regionalnu ili pak stalešku pripadnost. Znajući tu činjenicu zanimljivo je istaknuti kako u „Igri“ bezimena Djevojka, u „Priviđenju“ dobiva ime Agneza, čije je izvorno značenje, što se teško može tumačiti kao slučajnost, „čista“, „nevina“, „kreposna“. U nastavku svog teksta Senker ističe kako je „odsutnost osobnog imena negativan postupak karakterizacije i gotovo redovito korespondira s dovođenjem u pitanje identiteta dramskog lika“ (Senker, 1987:145). U *Pustolovu* na popisu likova možemo pronaći samo tri osobna imena: Agneza, Kristina i Liza.

Begovićeva Agneza pripada srednjem ili možda višem društvenom sloju, u kojem se od spolova zahtijevao točno određeni kôd ponašanja, što Agneza gotovo automatizirano prihvća, iako je od samoga početka jasno da je to čini nesretnom. Rastrgana između društvenih normi i svojih potreba te željna ljubavi, Agneza sav svoj smisao, ali i snagu usmjeruje na potragu za nepoznatim ljubavnikom, kojeg u svojim mislima precjenjuje, te s vremenom postaje zaljubljena u fantaziju, ali i u ljubav kao takvu. U svojoj predsmrtnoj viziji ona će u potpunosti osloboditi svoje potisnute želje, te će sukladno tome doživjeti sve ono što joj je u životu bilo uskraćeno. No, istovremeno će doživjeti i veliko razočaranje, shvaćajući kako iako udata uzaludno traži ljubav neznanca. Kako je riječ o krhkom biću procijepa, Agneza će vrlo lako izgubiti svoj spokoj, te će se tako izgubljena početi prepuštati muškarcima, što će ju u konačnici odvesti u smrt.

U svojim snovima Djevojka nije pokretač akcije, to je netko drugi. Istina, taj netko drugi je po njoj nastao, no isto tako je u nekom trenutku preuzeo upravljanje s njom, i to ne samo u snovima, već i u životu. Taj upravljač, aranžer njenog života je naravno Smrt.

Važan dio Djevojčina života svakako su i prostori u kojima ona boravi. To su: terasa na kojoj proživljava svoju agoniju, budoar njene kuće koji simbolizira njen obiteljski život, te apartman hotela u kojem se predaje svojim ljubavnicima. Na sasvim suprotnoj strani od tog imenovanog i opisanog svijeta, nalazi se onaj neimenovani i neopisani svijet. Svijet smrti.

Kao što smo već naveli, u „Igri“ bezimena Djevojka, u „Priviđenju“ dobiva ime Agneza, pa bismo mogli zaključiti kako Begovićev glavni ženski lik zapravo ima dvije individuacije. Drugi glavni lik jest Smrt, koja se javlja u čak deset individuacija. Tih deset

individuacija istoga lika razlikuju se, kako u svom intelektualnom i emocionalnom aspektu, tako i u svom odnosu prema Djevojci-Agnezi. Ipak u svim tim individuacijama Smrti možemo pronaći i nekoliko crta koje su im zajedničke, pa ih stoga možemo tumačiti kao konstitutivne značajke tog lika.

Prva od tih značajki odnosi se na činjenicu da Smrt ne pripada ni jednoj užoj skupini dramskih likova koji su prikazani u „Igri“ i „Priviđenju“. Kako ističe Senker (1987.), Profesor je, doduše, prijatelj kako Agneze tako i njenog Muža, no isto tako je činjenica i da on ne zna tko je Gospodin s prslukom, kao ni kako često on navraća u njihovu kuću. To nam dokazuje kako on nije stalan član društva. Preostalih devet individuacija istog lika prema Agnezi se odnosi poput stranaca. Upravo je to „ponajvažniji razlog izostanka izravnog osvjetljivanja Smrti i njezinih individuacija sa stajališta drugih likova. Smrt se formira u interakciji „maski“ (Senker, 1987:187). Sve to ostavlja dojam o posebnosti i nespoznatljivosti Smrti.

Druge dvije značajke Begovićeve Smrti su sveprisutnost, te ponajbolji uvid u splet prikazanih i predloženih zbivanja. Zanimljivo je da se jedino Smrt pojavljuje na svim prikazanim mjestima i u svim prizorima, dok primjerice u sedmoj slici uopće nema Djevojke/Agneze.

„Naklonost ironiji, enigmatskim odgovorima i uskraćivanje podataka o vlastitom podrijetlu također su učestale odlike formalno promjenjivog aktera Smrti, koji, unatoč nerejskim transformacijama i znanim razlikama između pojedinih individuacija unosi u svaki lik čvrstu, nepromjenjivu i prepoznatljivu jezgru“ (Senker, 1987:188).

Iako je Agneza/Djevojka glavni lik dramske radnje, ipak je Smrt odnosno Neznanač njezin osnovni pokretač. Seleći se iz slike u sliku i mijenjajući pritom svoj lik, Smrt će ironizirati Djevojčinu želju za životom. Begović svojom dramskom igrom naglašava kako je sudbina pojedinca poput sudbine likova u drami koji ovise o nekoj izvanjskoj i nedodirljivoj sili. U Begovićevom *Pustolovu* tu ulogu režisera preuzeo je Neznanač/Smrt, koji ravnajući događajima određuje sudbinu Djevojke.

Maštrović (1996.) taj odnos Smrti i Djevojke, koja od Neznanača, odnosno Pustolova pred vratima, naručuje zamišljeno putovanje kroz neostvareni život, uspoređuje s onim između Fausta i Mefista.

Begovićevi su ženski likovi, gotovo u pravilu, više okrenuti nekome drugome nego sami sebi, i upravo iz te želje da se sjedine s tim drugim bićem proizlazi njihovo ponašanje.

Taj nesklad koji postoji između Begovićeve ženskih likova i njihovih muških partnera, u ovom slučaju između Agneze i njezina Muža, postaje ishodište napetosti u njegovim dramskim tekstovima, upravo u onom trenutku kada žena sretne muškarca u kojem prepoznaje sve one ideale koje ne pronalazi kod svog partnera.

Pogledajmo kako je Begovićeve likove oslikao Šimatović. Glavnu žensku ulogu odigrala je, tada na početku svoje, kako će se kasnije pokazati više nego uspješne karijere, Ana Karić, koja „ako i glumi – u skladu s tekstem i kontekstom – pomalo teatralno, čudesno gradi lik mlade, sjetne žene koja se prepušta suludu traženju anonimna pošiljatelja ljubavnih pisana, dok joj uspješno asistiraju Boris Buzančić, u čijem bi se liku mogle pronaći i društvene konotacije, Emil Kutijaro, Tito Strozzi i ostatak široke postave glumaca“ (Šakić, 2006:40). Činjenica da je glumački ansambl bio sastavljen od kazališnih glumaca, pridonio je dojmu da su filmski dijalozi zvučali više scenski, nego kao svakodnevni, životni govor. Ipak, treba naglasiti kako i u Begovićevom izvorniku ti isti dijalozi zvuče stilizirano.

4.6. Zaključak

Šimatovićeva adaptacija Begovićevog *Pustolova pred vratima* svakako se može smatrati prvom *pravom* adaptacijom nekog djela hrvatske književnosti na hrvatskom filmu. Ne smijemo naravno zanemariti kako je Fedor Hanžeković 1957. godine ekranizirao *Svoga tela gospodar*, no taj je film nastao, ne prema samoj noveli Slavka Kolara, već prema kazališnoj verziji Branka Gavella, a prema vlastitoj adaptaciji Slavka Kolara²¹. Ono što svakako treba istaknuti kada se govori o Šimatovićevoj ekranizaciji jest činjenica da je ona ostala tek „čednom adaptacijom“, kako navodi Šakić (2010.) referirajući se pritom na Peterlića. Šakić tu „čednost“ vidi kako u odnosu prema sadržaju predloška, gdje je Šimatović morao pristati na moralno niveliranje. U skladu s tim redatelj briše svaki trag koji bi Agnezu, koja nakon što se u vlaku predala krivom muškarcu, a nakon toga i drugim ljubavnicima, mogao oslikati kao promiskuitetnu osobu. „Frenetično, emocionalno povišeno stanje u kojem Begovićeve Agneza provodi drugu polovicu drame (...) pretvoreno je u sentimentalno, suspregnuto deklamiranje, a gluma, umjesto puna gesti i grča upaljenih živaca, prigušena i verbalno-teatralna (Šakić, 2010:19).

Druga „autocenzura“ odnosi se na samoubojstvo anonimnog ljubavnika, koje je Šimatović uklonio, te na susret s ubojicom, ponovno jednim od utjelovljenja Smrti, na mostu.

²¹ Predstava je svoju premijeru imala 29. 12. 1956. godine, a posljednji put je u toj postavi izvedena 20. 9. 1961. godine.

Suprotno filmski vrlo efektnoj sceni u vlaku, koju je Šimatović kako zvučno tako i slikovno vrlo detaljno razradio, redatelj ovdje odmah prekida radnju. Agneza tako od preljubnice postaje pokajnica bježeći s poprišta preljuba, čime se Šimatović iskazuje kao veći moralizator nego sam pisac, kojem je baš suprotno svako moraliziranje strano. Mogli bismo slobodno zaključiti kako je prava šteta što vrijeme u kojem je nastao Šimatovićev film nije bilo otvorenije prema neposrednom prikazu seksualnosti na filmu. U konačnici ostaje nam zaključiti kako ekranizacija nažalost nije iskoristila sve potencijale predloška koji je imala pred sobom.

Sve prethodno navedeno nipošto ne umanjuje Šimatovićevu poziciju u hrvatskoj kinematografiji koju je zaslužio sa svoja tri filma. Ti filmovi ocrtavaju, kako ističe Šakić (2009.), razvoj od državno-estetskog stremljenja tipskom socrealizmu, što je vidljivo u filmu *Kameni horizonti* (1953.), preko pomaka prema dezideologizaciji ratnih priča (*Naši se putevi razilaze*), sve do estetiziranog očitovanja kulturnih dosega jedne sredine u filmu, kojim se bavi i ovaj rad, dakle *Pustolovu pred vratima*. Pa iako akademski esteticizam što ga je Šimatović pokazao u svom filmu svjedoči o rasponu filmske tradicije, ipak je on, umjesto da označi početak jedne uspješne redateljske karijere, značio njen, gotovo neobjašnjiv i paradoksalan, kraj.

U konačnici, iako se *Pustolov pred vratima* isticao kao Šimatovićev najbolji film, ipak je postigao tek „osrednji“ uspjeh. Toj činjenici nisu čak puno pridonijeli prigovori vezani uz uspoređivanje književnog predloška i njegovog filmskog uprizorenja. Prije bi se razlog takve ocijene mogao pronaći u iznevjerenim očekivanjima tadašnje domaće filmske publike, ali i sredine kao takve. Prema Peterlićevu (1997.) pisanju, tadašnja je publika priželjkivala dvije stvari kada se govori o filmu. Prvu od njih bismo mogli definirati kao prikaz suvremenosti, koji bi uz to trebao biti što kritičkije u odnosu na nju.²² Drugo priželjkivanje publike bilo je usmjereno na formalne karakteristike djela. Priželjkivala se dakle, „spektakularna“ modernistička režija, tj. potreba za individualnošću. No, to je bilo teško postići s obzirom da se u to vrijeme kod nas film još uvijek smatrao „kolektivnom“ umjetničkom tvorevinom, u kojoj redatelj ima tek nešto istaknutiju ulogu. Riječ je dakle o težnji prema onome što se naziva autorskim filmom. Nažalost, Šimatovićev film *Pustolov pred vratima* ta dva očekivanja publike nije ispunio, pa nije mogao niti preuzeti ulogu predvodnika nečeg novog.

²² Ne treba smetnuti s uma kako se u tome treba iščitati i stav koji je publika imala prema filmovima s NOB tematikom, koji su se u to vrijeme smatrali najrespektabilnijima, a koji su, naravno, favorizirali sve što je bilo vezano uz taj isti NOB.

I na kraju, postoji još jedan element koji je mogao utjecati na ne baš najbolji odjek filma kod publike. Naime, *Pustolov* se bavio prikazom jednog ezoteričnog svijeta. U tom trenutku kritika bi možda prihvatila takav film jedino ako bi se radilo o ekranizaciji nekog Krležina djela. No, kao što je poznato iz povijesti hrvatske kinematografije, trebat će, od Šimatovićevog *Pustolova* do Vrdoljakovih *Glembajevih*, proći puna dvadeset i jedna godina. Mogli bismo zaključiti, iako bi se nekome moglo to učiniti previše laički, kako se film *Pustolov pred vratima* jednostavno pojavio u krivom trenutku. „(...) filmska klima tog vremena tada nije bila povoljna, filmski krugovi bijahu usmjereni na trenutačno očekivane i važne domete, ne razmišlja se u širem dijapazonu povijesti hrvatskoga filma a i hrvatske umjetnosti (...)“ (Peterlić, 1997:262).

5. PREDSTAVA HAMLETA U MRDUŠI DONJOJ

5.1. Kratki pregled povijesti pučkog teatra

U gotovo svim studijama i napisima iznosi se misao o pripadnosti Ive Brešana, odnosno njegova dramskog opusa pučkom teatru, i s tim u vezi naznaka da bi se njegovi dramski tekstovi mogli odrediti kao pučki komadi. No nitko od autora koji iznose takva mišljenja ne objašnjavaju pobliže *pučki* značaj scenskih djela šibenskog dramatičara. Razlozi za to najvjerojatnije leže u činjenici da pučki komadi obično zauzimaju niža mjesta na ljestvicama estetskog vrednovanja.

Naime, i Bertolt Brecht, u svom eseju o pučkom komadu iz 1940. godine, naziva taj dramski žanr „sirovim i nezahtjevnim teatrom, teatrom u kojem se grube šale miješaju sa sladunjavošću, teatrom koji obilježuje prostački moral i jeftina seksualnost“ (Bobinac, 2001:11). Iako je stara sedamdeset i pet godina, ta Brechtova prosudba o pučkom komadu u sličnom se obliku mogla čuti i kod nas. Možda su upravo te odrednice, *sladunjav*, *prostački*, *jeftin*, navodile dramatičare, kritičare, znanstvenike i kazališne ljude da podcjenjuju i izbjegavaju tu dramsku vrstu.

No, to nije jedini razlog zanemarivanja pučkog komada u znanosti i kritici. Podsjetimo kako je, kada govorimo o pučkom komadu ili pučkom igrokazu riječ o dramskoj vrsti koja se, kao autentičan scenski oblik, različit od drame „visokog stila“, u hrvatskoj književnosti i kazalištu javlja sredinom XIX. st., ponajviše pod utjecajem tadašnjeg bečkog pučkog teatra. Potječe iz komičnih scenskih formi, ali uključuje i sentimentalnu, ponekad i tragičnu radnju te britku društvenu kritiku (usp. Bobinac, 2010:137). Drugi razlog nalazi se u žanrovskom određenju, tj. teškoćama koje ono izaziva. Bobinac također ističe kako su se razni tipovi dramskih djela povezivali s pučkim komadom. Tako su hrvatski dramatičari od polovice XIX. stoljeća koristili razne izraze od onih neutralnih „vesela igra“ i „komedija“ pa do onih specifičnih termina kao što su „izvorni narodni igrokaz“, „pučki igrokaz“, „izvorna slika iz života“, „izvorna čarobna gluma“ itd. Međutim, ako se uzme u obzir da pučki komad kao pojam ujedinjuje sve srodne žanrove, uočiti će se još jedan metodološki problem: pučki komad ne može se naime jednoznačno pribrojiti ni komediji, ni tragediji, a niti neutralno određenoj drami. Pučki komad zapravo obuhvaća sve registre dramskog izraza, a autor je taj koji – u skladu s intencijama koje slijedi – naglašava neki od njegovih aspekata.

Osim što se često poistovjećuje s komedijom, isto se tako pučki komad često drži i tipičnim nacionalnim žanrom. I zaista, produkcije pučkih kazališta često su vezane uz prepoznatljive lokalne prilike. No, podudarnosti koje se njihovom analizom mogu ustanoviti prelaze nacionalne granice.

Ne možemo reći kako postoji neka obvezujuća definicija *pučkog komada* kao vrste. Pučko kazalište kao komad nastojao se odrediti suprotstavljanjem nacionalnom/elitnom/dvorskom kazalištu. Ta opreka ponajprije dolazi do izražaja u velikim urbanim središtima 18. i 19. stoljeća (Pariz, Beč, Berlin, München, Budimpešta). U središtima manjih nacija slična se podjela nije mogla ostvariti. Stoga su u Zagrebu i njemu sličnim gradovima, *visoko* i *pučko* kazalište dijelili prostor na istoj pozornici.

Kao što se može zaključiti, pučki teatar prvenstveno se shvaća kao „protuteatar“ onome što se naziva „visokom dramom“. Tako se suprotno „visoko-stilskoj“ drami, u tekstovima pučkog teatra može uočiti miješanje različitih dramskih oblika, upotreba vulgarnog jezika i dijalekata, a likovi često izgledaju kao marionete čijom se sudbinom upravlja iz viših sfera. Takvo je razlikovanje vrijedilo do sredine 19. stoljeća, a u kasnijim razdobljima također se susreće, no ne u tako čistom obliku. U posljednjih nekoliko desetljeća vidljivije je prepletanje dviju kazališnih dramskih formi.

Iako su protivnici pučke drame vrlo kritični prema njejoj formi, još su oštrij kada je riječ o njezinu sadržaju. Zanimljivo je da upravo spomenuti Bertolt Brecht pučki teatar naziva „sirovim i nezahtevnim teatrom, koji ima prostački moral, jeftinu seksualnost, grube šale i sladunjavost“ (usp. Nikčević, 2017: 24). Za razliku od Brechta koji je svoju kritiku izrekao prilično dramatično, teorija književnosti tj. drame svoju je kritiku svela na dvije točke:

1. Didaktičnost. Naime, didaktika se uvijek smatrala nametanjem nečega od strane onih koji znaju prema onima koji ne znaju. U ovom našem slučaju, dakle slučaju pučkog komada, didaktika se ogledava kroz učenje publike kako živjeti na primjerima likova komada, odnosno uspostavljanja kriterija dobra i zla. No, to su radile i antičke tragedije.

2. Ideologiziranost. Točnije naivna i nerealna, idealizirana, slika svijeta, a kao takva ima, ističe Nikčević, tri dominantne negativne karakteristike:

a.) Pretjerana sentimentalnost. Istina je da sentimentalnost i emotivnost postoje na sceni pučkog teatra, pa se njegovi protagonisti često smiju ali i plaču, izgovaraju velike riječi i padaju na koljena, šireći ruke prema ljubavi ili pomirenju. No, i likovi modernističkih drama

često su u velikim mukama i patnjama, ali njima se pritom ne zamjera pretjerana emotivnost, već se hvali realan prikaz života. Na temelju svega navedenog Nikčević zaključuje kako nije problem u emocijama kao takvima, već u određenoj vrsti emocija.

b.) Sretan kraj. Upravo je ova karakteristika pučkog komada razlog zbog kojeg ga teoretičari smatraju nerealnim, odnosno nelogičnim. No, činjenica je da ne završavaju baš svi pučki komadi sa sretnim krajem. Točnije bi bilo reći kako su svi krajevi pučkih komada napisani kao pozitivni, jer na kraju uvijek pobijedi dobro, a pravda dobije svoju zadovoljštinu ili na ovom ili pak na onom svijetu. I upravo u toj činjenici nalazi se razlog teorijskog zamjeranja.

c.) Tipski likovi. Potpuno je točno, nastavlja Nikčević, kako se u pučkim komadima pojavljuje uvijek isti, zadani tip likova. No isto je tako točno kako se slična pojava uočava i u drugim žanrovima. Tako modernistička drama ima svog razočaranog intelektualca i moralno propale žene, dok elizabetinska krvava tragedija ima svog glavnog junaka koji zbog činjenice otkrivanja zločina propada, a istovremeno se pojavljuje duh koji otkriva pozadinu tog istog zločina.

Potpuno je jasno kako žanrove prepoznamo upravo prema onome što ih čini sličnima, odnosno prema nekim konvencijama i to nije problem. Problem se javlja kada teorija nekim konvencijam priznaje vrijednost, a nekima ne. Analizirajući sve navedene prigovore Nikčević dolazi do zaključka kako se zapravo glavni "problem" pučkog komada nalazi u onome što nazivamo porukom komada, točnije u njegovom kršćanskom svjetonazoru.

Glavni temelj kršćanskog svjetonazora počiva na uvjerenju o pobjedi dobra, te nužnosti nekih izbora na zemlji koji će voditi do pobjede i u privatnom životu pojedinca. U skladu s tim bi i umjetnost, koja je proizašla iz svetoga, trebala biti ne samo lijepa, već i poučna. Do promjena dolazi u XIX. stoljeću kroz prosvjetiteljstvo. Kršćanskom svjetonazoru suprotstavlja se ateistički svjetonazor. Riječ je o svjetonazoru koji ima potpuno drugačiju hijerarhiju vrijednosti, koja se ogleda na tri razine:

1. Razum, koji je temelj tumačenja svijeta. Dominantna vrijednost te prve razine jest Istina, a njen glavni predstavnik je postao znanstvenik. No taj znanstvenik nije tu zato što ga je tu postavio Bog, već zato što je on sam, svojim vlastitim naporima razvio svoj mozak.

Sekularizam je tako Boga i vjeru proglasio nečim nazadnim i neznanstvenim, te ih je protjerao u privatnu sferu.

2. Kritika, koja je postala dominantan odnos čovjeka prema društvu i to iz „javno proklamiranog uvjerenja da će istinito i objektivno (dakle razumsko i znanstveno) prikazivanje društvenih problema i mana naporima samih ljudi, uz pomoć znanosti i tehnologije, dovesti do poboljšanja društva (napretka!)“ (Nikčević, 2017:30).

3. Sloboda (i oslobođenje), glavni je cilj treće razine.

Treba napomenuti kako taj novi svjetonazor, sekularizam, nije zavladao odjednom, već je riječ o procesu sekularizacije društva. U svojim počecima sekularizam se čak niti nije nazivao svjetonazorom, već je svoju borbu protiv kršćanstva smatrao prirodnom evolucijom društva. No, nakon pola stoljeća njegove vladavine pokazalo se kako je itekako riječ o svjetonazoru, i to o svjetonazoru koji je u krizi.

Nikčević ističe kako je upravo vladavina tog novog svjetonazora odredila naše tumačenje svijeta, ali i vrednovanje prošlih epoha. Upravo iz toga proizlazi današnji negativni stav prema afirmativnim epohama (srednji vijek, barok) s jedne strane, te veličanje oponašateljskih epoha (renesansa, klasicizam), unutar koji prešućujemo nabožnu literaturu

Vratimo se sada odnosu visoke i niske drame.

Na razvoj novije hrvatske kinematografije, a posebno na pučki teatar, utjecaj je izvršio bečki pučki teatar. Dramaturške podudarnosti između hrvatskog pučkog igrokaza i suvremenog bečkog pučkog komada, vidljive su prije svega u prikazu kolektiva „malih ljudi“, u bipolarnoj konstelaciji likova te prikazu prostora u kojem oni djeluju, u prikazu pučkog života, te na kraju i u odabiru građe kojom se komad bavi (usp. Bobinac, 2001:18).

Etabliranju nacionalnog, odnosno utemeljenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu prethodio je rad brojnih trupa s pučkim repertoarom po bečkom uzoru i to prvo na njemačkom, a onda i na hrvatskom jeziku. Trupa koju je vodio Josip Freudenreich predstavlja vrhunac tih napora. Upravo zato „vođa tog kolektiva, koji je pisao tekstove i igrao naslovne uloge, smatra se jednim od rodonačelnika novije hrvatske drame“ (Bobinac, 1991:26). Ipak, nije bilo dovoljno snage za institucionalizaciju pučkog kazališta u Zagrebu. No tradicija pučke drame u hrvatskoj književnosti snažno se osjeća sve do danas.

Oko prijeloma stoljeća osjeća se iscrpljenost modela pučkog igrokaza. Novi autori, svjesni problematičnosti odnosa forme i sadržaja, i dalje posežu za formalnim i tematskim značajkama dotadašnjeg pučkog igrokaza, a to sada čine u skladu sa svojim estetskim premisama, a ne zato da bi slijedili tradiciju. Taj novi položaj hrvatskog pučkog komada odlično se odražava u *Ladanjskoj opoziciji*²³ Marijana Derenčina.

Na prijelazu iz dvadesetih u tridesete godine 20. stoljeća hrvatski se dramatičari okreću poetici novog realizma. Negdje na spoju socijalnih tendencija i romantike zasnivaju se i pokušaji obnove pučkog komada u drugoj polovici 20. stoljeća. Kod Pere Budaka to se ostvaruje kroz vezivanje uz tradicionalnu poetiku, dok kod Ive Brešana dolazi do njenog tradicionalnog razaranja (usp. Bobinac, 2001:22). Brešan okreće klišeje pučkog igrokaza: njegov kolektiv ne pomaže svojim ugroženim članovima, a red koji se uspostavlja u Brešanovim komadima nije onaj koji susrećemo kod Josipa Freudenreicha.²⁴

5.2. Brešanov pučki teatar

Već od same praizvedbe *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*²⁵ 1971. godine, provlači se misao o pripadnosti Brešanova dramskog opusa pučkom teatru te implicitna naznaka kako bi se njegovi dramski tekstovi mogli odrediti kao pučki komadi. Ipak, zanimljivo je kako nijedan od autora takvih tekstova ne objašnjavaju koji je to točno *pučki* značaj u njegovim djelima, tako da se sve zapravo svodi na tek usputne napomene, konstatacije, pa čak i slutnje. Marijan Bobinac (2000.) ističe kako se razlog toj kolebljivosti može tražiti u uvjerenju kako je Brešan dosegnuo sam vrh hrvatske drame, a i kazališta, pa se stoga njegova djela ne mogu smatrati pučkim komadima, književnom vrstom za koju su, na estetskim ljestvicama, u pravilu rezervirana niža mjesta. Tek je Batušić ustvrdio kako je upravo Brešan taj koji je potaknuo stvaranje pučkog teatra u današnjim vrijednosnim parametrima (usp. Bobinac, 2000.) Čak i sam Brešan spominje problematiku pučkog kazališta, koje on doživljava kao onu vrstu kazališta koja je demokratska i komunikativna, i

²³ Riječ je o jednočinki, tematski ovisnoj o Gogoljevu *Revizoru*, koja je svoju praizvedbu imala 1896. godine u HNK-u u Zagrebu. Izrazitih je političkih naboja kojima se pisac, jedan od čelnika Neodvisne narodne stranke, nemilosrdno obračunava s protivnicima iz pravaških krugova, posebice J. Frankom. To djelo u kojem su sadržane i poneke značajke pučkog igrokaza, drži se najboljom hrvatskom političkom komedijom XIX. stoljeća (usp. Batušić, 2008:389-390).

²⁴ Josip Freudenreich autor je *Graničara*, prvog pravog hrvatskog pučkog igrokaza, postavljenog na pozornicu 1857. Upravo je on uveo u hrvatsku književnost novi žanr: pučki igrokaz, po uzoru na djela bečke komediografije 19. st. Ovdje svakako treba spomenuti i dramsko djelo Ante Starčevića *Selski prorok* iz 1853. godine, koje je objavljeno tek 1923. godine. Književnopovijesna znanost drži ga pretečom domaćeg devetnaeststoljetnog pučkog igrokaza kojem će temelje postaviti upravo Freudenreichovi *Graničari*. U *Selskom proroku* dramaturška je okosnica usmerena prosvjetiteljskom niti, ličkim govorom i zauzimanjem očista likova iz pučke, ruralne sredine, te oštrinu šibanjem poroka plemstva, građanstva i inteligencije.

²⁵ Drama je inače napisana 1965. godine, ali je objavljena tek 1971. godine u časopisu Kolo, a iste je godine imala i svoju praizvedbu u ITD-u.

to u najširem smislu te riječi. Ali čak se i on ograđuje od toga da specificira kakva bi se to točno djela trebala izvoditi na takvim pozornicama. Zanimljivo je da Brešan, kada govori o *takvim tekstovima*, nema običaj nazivati ih pučkim komadima, premda s druge strane kada govori o svojim vlastitim dramama ističe one tipične karakteristike koje imaju upravo pučki komadi. Te *tipične* karakteristike bile bi: lokalno mjesto radnje, u Brešanovom slučaju to je Dalmacija, lokalni likovi, tzv. *mali ljudi*, te lokalni jezik; najčešće je riječ o stiliziranom dijalektu urbanih ili ruralnih dalmatinskih sredina.

Upravo su glavne značajke modela, odnosno njihova interpretacija, ono po čemu se najviše razlikuju dva odvijetka pučkog komada, onaj stariji, tradicionalni i s druge strane onaj moderni/kritički/novi. Razlike su vidljive već u prikazu lokalne zajednice koju čine *mali ljudi*. Tradicionalni pučki komad tako karakterizira solidaran seoski ili pak purgerski kolektiv koji se, bez obzira na svoje eventualne mane, slavi, pa i idealizira. U modernom pučkom komadu ne samo da se ta ista zajednica ne glorificira, već se prikazuje kao zajednica koju prožima egoizam, ali i prezir prema svojim slabijim članovima.

U tradicionalnom pučkom komadu radnja se vrti oko ljubavi i novca i uvijek završava obaveznim sretnim završetkom koji naravno sadržava i vjenčanje zaljubljenih parova. Ponekad je čak riječ o četverostrukom vjenčanju, poput onog u komadu *Der fröhliche Weinberg – Veseli vinograd*²⁶. Sentimentalnost je pojam koji noviji pučki komad u pravilu ne poznaje. Sretan završetak je potpuno isključen, mogli bismo čak reći da je gotovo nemoguć, a ako i dođe do vjenčanja, ono nikome ne donosi baš nikakvu sreću, kao na primjer u komadu Ödöna von Horvátha *Geschichten aus dem Wiener Wald – Priče iz Bečke šume*, iz 1931. godine (usp. Bobinac, 2000).

Sljedeći je element lokalno okruženje, koje se u starom pučkom komadu pojavljuje kao stalni izvor divljenja i ponosa svojih stanovnika. Autori takvih komada ne samo da ne dovode u pitanje tu odanost prema svom kraju, već se u većini slučajeva identificiraju s njom. Kod novih pučkih dramatičara postupak je obrnut. Lokalno okruženje dramskim likovima ne samo da ne pruža osjećaj sigurnosti i identifikacije već, upravo suprotno, kod njih izaziva osjećaj tjeskobe i frustracija.

Način uporabe lokalnog idioma još je jedna od bitnih razlika između starog i novog pučkog komada. U dijalektu su pisci tradicionalnih komada ponajprije vidjeli sredstvo za

²⁶ Riječ je o velikom kazališnom uspjehu Carla Zuckmayera iz 1925. godine (usp. Bobinac, 2000:179).

postizanje lokalnog kolorita. U novom pučkom komadu pak, taj isti lokalni idiom upozorava na duboko poremećeno, često i bezizgledno stanje svojih likova.

Glazba je u starom pučkom komadu korištena kao bitno dramaturško sredstvo. U starom pučkom komadu glazba je imala dvije funkcije. S jedne strane trebala je sugerirati vitalnost i nepatvorenost seoskog ili malograđanskog kolektiva, a druge je pak strane trebala uputiti i poneki kritički žalac. Novi pučki komadi, naravno, prekidaju tu tradiciju. Koristeći se glazbom, oni ponajprije nastoje razotkriti nečasne postupke, pa čak i kriminalne radnje svojih likova. Glazbu pritom naravno prati i ples odnosno scenski pokret u svojim raznim oblicima. Svi su ti elementi prikazivačkog ples, scenski pokret, tjelesnost oduvijek imali vrlo značajnu funkciju u pučkom teatru. Upravo je njihovo korištenje, u odnosu na puku verbalnu dramaturgiju, omogućavalo lakše posredovanje predstave neobrazovanoj publici. Tim iskustvom starijih pisaca obilato su se koristili i novi autori, no na posve drugačiji način i sa posve drugačijim intencijama.

I na kraju ostaje još jedan element koji čini razliku između starog i novog pučkog komada. Riječ je o ulozi didaktičnosti. Tako se u njegovom tradicionalnom odvjetku, prema Bobincu (usp. 2000:180), zapravo transponira naivni moral *neiskvarenog* narodnog kolektiva, te se ističe kao primjer naspram nemorala *velikog svijeta*. U novom se pučkom komadu, s druge strane, dovodi u pitanje cjelokupno stanje društva, što znači da se i sam seoski, odnosno malomještanski kolektiv podvrgava radikalnoj kritici.

Nakon svega navedenog mogli bismo zaključiti kako se Brešanovi komadi zasnivaju na sličnim premisama prema kojima su stvarali njemački reformatori pučkog komada. Baš kao što su njemački novi pučki komadi bili reakcija na starije predstavnike žanra, tako se i Brešanove drame mogu promatrati kao svojevrsna reakcija na ono što se naziva tradicionalnim hrvatskim pučkim komadom.

Brešanova su teatarska djela očit primjer svjesne upotrebe predloška s ciljem oblikovanja novog teksta, koji odgovara i na izvanliterarne izazove trenutka u kojem nastaje. Upravo je u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* najpotpunije izražena ta korelacija između Brešanova komada i ranijeg djela nekog drugog autora. Detaljnijim uvidom u Brešanovo stvaralaštvo lako ćemo zaključiti kako se svi njegovi komadi, a posebno oni važniji, sastoje od dva sustava. Jedan od ta dva sustava oslanja se, kako smo već spomenuli, na neki literarni predložak, dok se drugi ogleda u neposrednoj drami naše suvremenosti. Ta se dva sustava kod Brešana u biti poklapaju, dapače jedan pojačava drugi, pa je u konačnici

njihov zajednički efekt još potpuniji. Čini nam se kako nećemo pretjerati ako upravo dramski tekst *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* ocijenimo sudbinskim tekstom koji je odredio budući Brešanov autorski razvoj. Naime, „već je u tom dramskom tekstu Brešan elaborirao svoju opsesivnu temu: sukob individue s dogmom, ideologijom, represivnim sustavom. Brešanove drame i romani uvijek su djela koja u podlozi imaju određenu filozofijsku ideju: ponekad je filozofijska tezičnost vrlo jasno izražena; međutim, već u *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* Brešan je pokazao kojim književnim sredstvima nadilazi suhoću drame ideja“ (Visković, 2006:22). Riječ je o svim onim elementima o kojima smo već govorili. Govor obojen dijalektom, domaći ambijent i njegovi likovi koji su najčešće podrijetlom iz šibenskog zaleđa.

Brešanove tekstove karakterizira grotesknost nasuprot tragičnom, koje svoje glavno uporište ima u, kako to ističe Hećimović (2001:273), razlikovnom udaljavanju od predloška i svođenju predloška u vlastitom djelu na zapravo nakaradnu oprečnost integralnom arhetipu. Ta oprečnost oslikava se ne samo u izboru primitivne seoske sredine naspram kraljevske, već i u pomicanju vremena radnje u „neposrednu“ prošlost.

S obzirom na navedeno ne treba čuditi činjenica kako se kroz većinu studija i napisa o Ivi Brešanu provlači misao kako njegova djela pripadaju upravo pučkom teatru, pa bi se sukladno tome mogli odrediti kao pučki komadi. Kao iznimku od takvog razmišljanja mogli bismo navesti stavove Nikole Batušića (usp. Bobinac, 2001:185-186), koji se, iako u Brešanovom stvaralaštvu zamjećuje čitav niz značajki pučkog teatra ipak, prvenstveno zbog nedostatka jednoznačno odredive dramske tradicije, susteže od izricanja definitivne žanrovske oznake.

Zanimljivo je da ni sam Brešan svoja djela ne smješta u žanr pučkih komada, iako je primjetno da često kada govori o svojim dramama ističe upravo ona obilježja koja odlikuju pučki komad (od toga da je radnja smještena u lokalni prostor Dalmacije, tj. dalmatinskog zaleđa, do karakterizacije likova i na kraju jezika kojim se ti isti likovi koriste). Treba napomenuti kako su to postupci karakteristični i za naturalističku dramu i talijanski verizam, a oni nipošto nisu pučki komadi. Brešan naime smatra kako je svaka podjela teatra na *pučki* i na onaj koji je za *izabranu* publiku, zapravo umjetna i lažna. „Postoji samo teatar i ono što on nije, a teatar već po svojoj definiciji jest i može biti samo pučki“ (Brešan, 1997:28).

Kao što smo već istaknuli, Brešanovi se komadi zasnivaju na sličnim premisama na kojima su stvarali reformatori njemačkog pučkog komada, a Brešan još uz to svjesno koristi

predložak s ciljem oblikovanja novog teksta. Tako se u njegovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* visoka drama (tragedija) Elsinora miješa s niskom dramom (farsa) Mrduše, što u konačnici rezultira novim hrvatskim pučkim komadom.

Jedna od autorica koja u novije vrijeme ustrajava na revalorizaciji pučkoga svakako je Sanja Nikčević (2005). Ona naime smatra kako publika upravo treba priče koje će nas dirnuti i likove koje ćemo razumijeti. Današnjem su čovjeku potrebne emocije s kojima će komunicirati. Kao predstavnike tog novog senzibiliteta Nikčević navodi Renea Medveška, jer se usuđuje progovoriti o čistoj emociji (*Hamper*, 1998; *Brat Magarac*, 2001), Miru Gavranu, koji se, od svoje prve pa sve do svoje zadnje drame, vraća priči, emociji i likovima (*Kreontova Antigona*, 1983; *Sve o ženama*, 2000), ili pak Lydia Scheuermann Hodak, koja je uspjela napisati dramu o silovanoj ženi koja je istovremeno potresna, a opet pomirujuća (*Slike Marijine*, 1995) (usp. Nikčević, 2005:148). Sve navedene drame uklapaju se u autoričin stav kako teatar treba podučiti, učiniti nas boljima, obradovati, zamisliti, probuditi, a nikako ne uništiti. S druge strane Mrkonjić (1987.) u Brešanovim tekstovima pronalazi elemente farse. Prije nego objasnimo koji su to elementi koji smještaju Brešanove tekstove u farsu, podsjetimo ukratko na sam pojam i povijest farse.

Farsa se pojavila unutar prikazanja kao kratka komična igra pučkog porijekla. No, dok je prikazanje imalo za cilj poticati pobožnost i djelovati poučno, farsa je pak prizemna kako jezikom, tako i radnjom i osobama. Uz sve to izostale su i moralističko-poučne namjere. Kako ističe Mrkonjić, definirati farsu znači prije svega odrediti njezino područje u odnosu koji ona ima prema komediji (usp. Mrkonjić, 1987:199). Ipak, razmatrajući поближе povjesnu pojavu farse i komedije u srednjem vijeku, ne možemo ne ustanoviti kako je ipak riječ o dvjema pojavama različita podrijetla. Farsa je pritom pretežno pučkog, a komedija pretežno eruditskog podrijetla. Unatoč raznorodnosti, koja bez sumnje postoji, između farse i komedije, definicije obično teže uspostaviti među njima tek razliku u stupnju, pa je tako prema jednoj od tih definicija farsa „krajnji oblik komedije u kojoj je smijeh uvećan na štetu vjerojatnosti, posebice neslanom šalom i tjelesnim napadom“ (Mrkonjić, 1987:199).

Farsa se, i u hrvatskom kazalištu, javlja usporedo sa crkvenim prikazanjem, na kraju srednjeg vijeka i u ranom srednjovjekovlju. Jedan od dokaza za ovakvu tvrdnju možemo pronaći i u snažnoj nazočnosti pučkog u djelima Nalješkovića i Držića.²⁷

²⁷ Zamijećeno je kako su Nalješkovićeve komedije (V. i VI., neki smatraju i VII., dok su I-IV pastorale), zbog svoje krajnje svedene radnje i grubo ocrtanih karaktera, zapravo farse. Zanimljivo je da ih je komedijama nazvao sam Nalješković,

Vratimo se sada Brešanu. Mrkonjić smatra kako u *Hamletu* tri elementa farse doživljavaju svoju sintezu. To su: jezična stilizacija, parodičnost i antiautoritarnost. Eksploziv psovke presađen iz Jarryjeva *Kralja Ubua*, nadrealistički stilizirano folklorno zaklinjanje Ivšićeva *Kralja Gordogana*, izbija u Brešanovoj *Predstavi Hamleta u selu Mrduša Donja* u kontekstu izobličnog žargona vlasti. U Brešanovu tekstu psovka je istodobno sredstvo represije, ali i riječ pobune, koja za cilj ima spuštanje sukoba na elementarnu razinu.

5.3. O dramskom tekstu

Dramski tekst *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* podijeljen je u dva dijela i pet slika. Radnja započinje održavanjem sastanka Mjesnog aktiva sela koji je sazvao Mate Puljiz, koji obavještava seljake da je na redu kulturno-prosvjetna aktivnost. Drug Mačak iznosi ideju kako bi trebalo organizirati kazališnu predstavu kojom bi se oslikala socijalistička stvarnost, sa svim svojim pozitivnim i negativnim osobinama. Seoski moćnik Mate Bukarica, zvani Bukara, prekida prepirku koja je nastala među seljacima naređujući da se predstava mora pripremiti. Mještani prihvaćaju prijedlog druga Šimurine da to bude *Hamlet* Williama Shakespearea. I dok Šimurina prepričava sadržaj *Hamleta*, odnosno *Amleta*, kako ga on naziva, pojavljuje se seoski momak Joco Škokić koji optužuje Bukaru da je namjestio uhićenje njegova nevinog oca pod optužbom da je ukrao novac iz zadružne blagajne.

To je tek kratki sadržaj Brešanovog *Hamleta*, za kojeg sam autor kaže da ga je uzeo kao temu jer je „danski kraljević već odavno prestao biti samo pojedinačan slučaj u vidu aktera jedne dramske radnje i postao stanovita općeljudska konstanta“ (Brešan, 1997:21). Ipak, Brešanu je od početka bilo jasno da ne smije tu temu varirati na njezinoj postojećoj razini. Suprotno tome trebalo je postojeću temu *Hamleta* iz mitski simboličnog Elsinora strovaliti do surovo konkretnog, banalnog svijeta Mrduše Donje. Trebalo je pritom naravno obratiti pažnju na to da ona zadrži sve svoje tvorbene elemente i relacije. Tako dobivamo potpuno novo djelo, koje je, s jedne strane, u svojoj osnovi šekspirijansko, a istovremeno zbog svoje vulgarnosti toliko suprotno samom sebi. Mogli bismo reći kako je izvorni Shakespeareov konflikt u Brešanovu *Hamletu* pojednostavljen i ogoljen, ali ipak sačuvan, te se reproducira u nekoliko oblika. Sam Brešan smatra kako uspjeh njegova *Hamleta* leži upravo u tom spoju uzvišenog i trivijalnog, vječnog i prolaznog. „Spuštajući“ *Hamleta* iz

prikrivajući tim terminom ostale svoje scenske tekstove, pretežno pastoralnog ugođaja. Naziv farsa pojavio se u XX. Stoljeću, i vrlo je vjerojatno da ga je prvi upotrijebio Kombol u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti do narodnog preporoda* (Matica hrvatske, 1945.). Isti je slučaj i sa Držićevom *Novelom od Stanca*, koja je, iako spaja pastoralu s komedijom, zapravo farsa.

mitski simboličnih visina u surovost konkretnog svijeta, Brešanov je *Hamlet* na određeni način postao *tragedija simplifikacije*. Sve je pojednostavljeno i jezik, i Shakespeare, i stvari.

Brešanov dramski tekst, čiji puni naslov glasi *Nezapamćena predstava „Hamleta“ u selu Mrduša Donja općine Blatuša, održana u organizaciji Mjesnog aktiva Narodnog fronta, Poljoprivredne zadruga i Mjesnog aktiva Partije, uz samoprijegoran rad i nesebično zalaganje ovih drugova*, groteskna je tragedija u pet slika. Tu oznaku, „groteskne tragedije“, ili pak „tragične groteske“, kritičari i istraživači su zapravo preuzeli od samog Brešana. Tragično tako u Brešanovu djelu ishodi već iz samog predloška, iz Shakespeareove tragedije. S druge strane, groteskno nasuprot tragičnom svoje glavno uporište ima u Brešanovu razlikovnom udaljavanju od predloška i njegovu svođenju na nakaradnu oprečnost integralnom arhetipu (usp. Hećimović, 2000:12-13). Tu oprečnost Brešan postiže samom idejom o izboru primitivne seoske sredine naspram one kraljevske u Elsinoru, te pomicanjem radnje iz davnije u neposrednu prošlost. Istovremenim udaljavanjem od Shakespeareove strukture i njegovom ekvivalentnošću s njom postignut je konačni učinak Brešanova djela. Brešanovo poimanje ljudske povijesti kao „sudbonosnog ponavljanja arhetipskih situacija omogućava mu da mitsko i aktualno sukobi na groteskan način, jer aktualno Brešana pokušava negirati mitsko, pokušava se mitskim poigrati i nadomjestiti ga, no mitsko se osvećuje uspostavljanjem moralnog poretka“ (Čale Feldman, 1989:39).

Zanimljivo je da su kritičari pronašli čak sedam različitih načina na koje Shakespeareov *Hamlet* prisutan u Brešanovom djelu. Od tih sedam načina doslovni su citati svakako najizravniji način prisutnosti. Treba svakako istaknuti kako sam Brešan u svojem djelu podržava i dapače, iznova aktivira svijest o paralelizmu između arhetipa i svojeg izvrnutog interteksta. Pa, iako je u nekim drugim Brešanim tekstovima, poput *Hidrocentrale u Suhom dolu*, postignuta dosljednija sadržajna podudarnost, nigdje kao u *Hamletu* ona nije tako osmišljena, ispunjena i cjelovita paralela s fabularnim tijekom predloška.

Pogledajmo sada na kojih je to sedam različitih načina Shakespeareov *Hamlet* prisutan u Brešanovu djelu. Kao što smo već spomenuli

1. Prvi najizravniji način prisutnosti oslikava se u citatima. Učitelj Škunca izgovara dijelove nekih monologa ne bi li sebi samome, ali i publici, naglasio paralelnost koja „postoji“ između njega i Hamleta. Još prije toga seljaci-glumci trude se čitati svoje uloge prema prijevodu izvornika. Muka i manjkavost artikulacije kojom odiše „gluma“ tih seljaka ističe

svu neprimjerenost izvornog teksta novoj sredini u koju ga ti seljaci-glumci silom žele smjestiti. Upravo će zbog toga Škunca preraditi, zapravo

2. Napisati novog *Hamleta*. Koristeći se stihovima u narodnoj metrici, te stereotipijom pučkih klišeja, postiže da njegovi glumci uspijevaju izaći na kraj s rečenicama poput „Oj Amlete, moja muška snago,/Ti si meni i milo i drago (usp. Vidan, 1995: 198).

3. U konačnici predstava koja se uvježbava bit će zapravo gruba izvedba tako adaptiranog Shakespeareova predloška.

4. Sama okvirna radnja Brešanova *Hamleta* također ponavlja tijekom svog znamenitog predloška. Tako postoji tzv. scena mišolovke, koja se u izvorniku pojavljuje čak dva puta, prvi put kao pantomima, a drugi put u prizoru s recitacijom, a sve s ciljem ponavljanja ishodišnog događaja: bratoubojstva. Takav funkcionalni odnos između unutrašnje predstave i tematski identične uokvirene radnje možemo pronaći i kod Brešana

5. Između tobožnje „predstave“ i događaja u samom selu. U dva daljnja verbalna medija govori se o još jednoj izvedbi *Hamleta*:

6. Šimurina priča kako je u Zagrebu išao u kazalište i gledao predstavu „*Omleta*“ i

7. Kada na radiju čujemo ideologiziranu analizu jedne zagrebačke kazališne interpretacije uvijek istog Shakespeareova komada, *Hamleta*.

U nastavku svog teksta Vidan (1995.) ističe kako je tih sedam tipova prisutnosti *Hamleta* realizirano u pet različitih diskursa, odnosno kako on to definira, tipova govora od kojih nijedan sam po sebi nije čist, već postoji kao dio kompleksnijega glasa.

1. Kao što smo vidjeli Shakespeareov tekst poprima svoju specifičnu vrijednost jednog ideologema kad ga izgovara, nepripremljen, Bukara, a drugog pak ideologema kada ga, ovaj put za sebe a ne kao Bukara pred drugim mještanima, sebi govori Škunca.

2. Kad na radiju čujemo tekst kazališnog kritičara, jasno nam je, navodi Vidan (1995: 199), da se radi o profesionalno-javnom iskazu koji pripada istoj sferi politički-direktivnog diskursa kao i emisije o prosvjeti ili pak proizvodnji na drugim mjestima u komadu.

3. Kao treći normirani diskurs, treba istaknuti standardni jezik kojim se služi učitelj Škunca i po kojem se svjesno izdvaja iz svoje okoline. Mira Muhoberac (1983:14) u svom tekstu navodi kako se „dramski trom Škuncin pravilnoštokavski govor poigrava s

dalmatinskozagorskim živim govorom otkrivajući tako rezove među situacijama i pokazujući izlomljenost strukture, što će biti vidljivo i u rezovima između dramskih slika: emitiranje radio-emisije, još jedna igra u igri, biva samoironizirajućim komentarom, ali i ironijskom distancom dramskog zbivanja.“

4. Stihovi što ih Škunca piše za predstavu spajaju sadržaj koji je zadan Shakespeareovim predloškom s formom koja najbolje odgovara domaćem folklornom (usmeno-književnom) shvaćanju estetskog izdvajanja na pozadini svakodnevice. I na kraju,

5. Tu je sočan, grub i slikovit govor Dalmatinske zagore.

Struktura Brešanova *Hamleta* daleko je složenija od strukture „standardne“ intelektualističke ili histrionske travestije²⁸ koja za primarni cilj ima ismijavanje teksta-predloška – ili sasvim suprotno njegovu obranu od neprimjerenih i iskrivljujućih tumačenja – te nasmiijavanje koliko-toliko književno upućena čitateljstva i gledateljstva (usp. Senker, 2001). Treba napomenuti kako travestija uvijek računa s publikom kojoj tekst-predložak nije stran. Kod Brešana Shakespeareov tekst nije prisutan tek kao slika nekog predmeta u iskrivljenu zrcalu, već se upravo suprotno kako smo već spominjali, izvorni *Hamlet* na čak sedam različitih načina uvlači u *Predstavu Hamleta*, te se zrcali u njoj.

Brešan svojim suprotstavljanjem književnih klasika i suvremenosti stvara suodnos između dviju kultura, dok u samom tekstu o našem vremenu proizvodi sraz različitih jezika, te time pokazuje onaj sukob, ili možda dijalog, unutar naše vlastite kulturne situacije. Vidan tako ističe da Brešanov intertekst zapravo „osporava lažne autoritete, raskrinkava tirane i ulizice, najčešće dva lika jednog istog mentaliteta, otkrivajući da je naš položaj samo manifestacija i varijanta vječnog, koji ćemo bolje shvatiti pročitavši ga u ključu što ga pruža tekst književnog klasika“ (Vidan, 1995:214).

Gotovo samo od sebe, a opet kao temeljno postavlja se retoričko pitanje kako je Brešan, unatoč dvostrukom parafraziranju općepoznatih modela, kako tematskog tako i dramaturškog, uspio stvoriti sasvim izvorno i jedinstveno dramsko djelo. Djelo koje je istovremeno moderno, a opet duboko ukorijenjeno u tradiciju kazališnog identiteta.

²⁸ Travestija – (od tal. *travestire*: presvući), „termin koji označava sustavno parodiranje znanoga visokog književnog žanra, stila ili sadržaja unošenjem niskomimetskih, odabranom predlošku neprikladnih ili nesukladnih jezičnih registara; pojam je ujedno i žanrovska odrednica za djela koja su nastala tim postupkom“ (Čale Feldman, 2012:326).

Posebnu vrijednost Brešanovom tekstu daju i likovi, odnosno tipovi, poput Bukare, koji su s vremenom postali univerzalni simboli koji označavaju stanje kako ljudske intelektualne devastacije, tako i moralne bijede.

Zadržimo se na trenutak na definiciji pojma *tip*. U teorijskoj se dramaturgiji termin *tip* najčešće koristi za označavanje razmjerno jednostavnih, ali pritom nikako ne i jednodimenzionalnih likova. Govoreći o Brešanovom tipu dramskih likova, Senker (1996.) navodi razmišljanja troje teoretičara. Tako Vladan Švacov govori o tri velika stupnja u izgrađivanju dramske egzistencije, koji u sebi sabire sve dotadašnje oblike. Ta tri stupnja su: funkcija, tip i karakter. Manfred Pfister, njemački teoretičar, dramske likove dijeli prema složenosti i to na: personifikacije, tipove i individuumе. Pritom personifikaciju definira kao utjelovljenje, ilustraciju jednog jedinog apstraktnog pojma, dok je tip prema njemu određen kao utjelovljenje „ne samo jednog svojstva, jednog jedinog pojma, nego cijeloga, manjeg ili većeg, sklopa svojstava“ (Senker, 1996:142). Suvin pak, prihvaća tradicionalnu definiciju tipa kao „onog primjerka bilo koje klase [...] za koji se smatra da u istaknutoj mjeri posjeduje osobine te klase“ (Senker, 1996:144).

Upravo analizu na tipološkoj razini Suvin drži ključnom jer se upravo na njoj obavlja prva identifikacija svakog, pa i najsloženijeg lika. Tipovi se, baš kao i kod Brešana, redovito javljaju u određenim, ovako ili onako uređenim sustavima i popunjavaju sva ključna mjesta u mreži temeljnih međuljudskih odnosa. Suvin se pozabavio tipovima u Krležinu dramskom opusu, a mi ćemo vidjeti može li se na sličan način pristupiti tipovima koji se ponavljaju u Brešanim djelima. Riječ je tipologiji koju je Senker iznio u svojoj knjizi *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, a prije njega istom se problematikom bavila Lada Čale Feldman (1989). Ovdje ćemo tek ukratko, prije nego se posvetimo Senkerovoj tipologiji, reći nešto o onoj Lade Čale Feldman.

Prije same podjele Čale Feldman ističe kako će njena tipologija bitno ovisiti o temeljnim značenjskim kategorijama moći, ideologije i morala. Napomenimo kako ćemo mi, s obzirom da se ovaj dio rada bavi detaljnije samo jednim Brešanim djelom, upravo iz njega uzimati primjere za svaki pojedini tip koji navodi Čale Feldman. S obzirom na navedeno evo kako izgledaju tipološki razredi u koje će autorica razvrstati likove:

1. (Partijski) moćnik; riječ je o skupini koja je dala najživopisnije karaktere Brešanovog djela, a u kojoj „kraljevsko mjesto, kakvo mu je uostalom i dodijelila analogija prema Shakespeareovom uzorku, zauzima Mate Bukarica“ (usp. Čale Feldman, 1989:139).

Upravo su predstavnici ove tipske grupe zapravo pravi pokretači svih zbivanja. Bukara ima još jedno važno značenjsko svojstvo koje dijeli sa ostalim predstavnicima ovog tipa. Radi se o brizi da se zadovolji svaka nagonska potreba, da se, kako navodi Čale Feldman, održava i uzgoji animalno u sebi.

2. Predstavnici klera skupina su potpuno suprotnog ideološkog predznaka. Koliko god se trudili biti suprotna ideološka skupina, oni u konačnici ostaju karakterološki tek blijeda analogija moćnika. Skupina je to u kojoj nema individualiziranog lika, već su svi tipizirani zagovornici licemjernog vjerskog katekizma.

3. Intelektualci su u socrealističkoj tipologiji prikazani kao kolebljivci podložni osjećajima (usp. Čale Feldman, 1989). Oni potpuno svjesno ometaju radništvo i seljaštvo u njihovoj klasnoj borbi. Upravo je takavi Brešanov Škunca koji više poštuje Shakespearea nego sekretara partijskog aktiva. Iako će Brašan u svojim djelima pokušati ironizirati i remetiti tipologiju socrealističkog mišljenja, ni njegov se intelektualac neće zamjetnije uspeti na ljestvici „pozitivnih“ vrijednosti drame. Samim svojim određenjem intelektualac je osuđen na propast. Jer on misli u svijetu u kojem je misliti grijeh, te je istovremeno zagovaratelj humanizma u svijetu opsjednutom animalnim.

4. Nevine žrtve. „Riječ je o likovima bez šanse, u zametku uništene perspektive, koji sanjaju o bijegu koji se nikada neće ostvariti (Škunca tjera Jocu iz sela, a Joca Andu u grad)“ (Čale Feldman, 1989:161). I premda nisu imali nikakva udjela u ustoličenju onoga što Čale Feldman naziva novim svijetom, oni se ipak moraju ublatiti njegovim lažnim povlasticama. I na kraju nam ostaje

5. Narod. Ako je suditi prema Brešanovoj „zbilji“ narod je i dalje neindividualizirana skupina, jer baš narod u sebi ne uključuje ni jedan imenovani lik. No upravo suprotno pretpostavci koju bismo mogli imali s obzirom na navedeno, taj „narod“ ne predstavlja socijalno homogeni masovni lik. Zanimljiva je i činjenica kako u *Predstavi Hamleta* narod nije niti naveden. Javlja se tek utjelovljen u Prvom, Drugom, Trećem, Četvrtom i Petom seljaku. Pa iako je ostao bezimen, taj je isti „narod“ itekako važan. Naime upravo se njemu, kao arbitru spora, obraćaju i Bukara i Joco.

Vratimo se sada Senkerovoj tipologiji likova.

Prvi među njima je svakako Uzurpator, čiji je glavni uprizoritelj upravo Bukara iz *Hamleta*. Riječ je o osobi koja ima neograničenu vlast i koja vlada na način tiranina. Glavne

osobine ovog tipa su okrutnost i grabežljivost te moć koja se rasprostire na većem ili manjem području, a koju su stekli prijevaram i spletkama. Svjestan načina na koji je došao do vlasti, kao i činjenice da bi ju na isti način mogao izgubiti, uzurpator iskazuje stalno nepovjerenje prema okolini, kao i strah od gubitka vlasti.

Tipovi ne funkcioniraju sami za sebe, već u mreži shematskih oblika. Tako je, već spomenuti Uzurpator, u izravnom odnosu s najmanje dva tipa, mi ćemo ih ovdje nazvati Pijun i Buntovnik. Glavni atribut koji oslikava Pijuna jest njegova slijepa poslušnost, koja obuhvaća i otklanjanje svake odgovornosti za počinjena djela. Dok Pijuni afirmiraju Uzurpatorovu moć i vlast, te joj daju privid legitimiteta, Buntovnik ju s druge strane negira čime na sebe navlači bijes skladnog para Uzurpatora i Pijuna. Kod Brešana Joca je lik koji u sebi nosi skup crta koje tvore lik Buntovnika. Njegova pobuna protiv Bukare motivirana je, istina osobnom osvetom, ali je ipak u svojoj biti pobuna.

Sljedeća tri tipa koja susrećemo kod Brešana, pripadaju „polju Ideologije ili Teorije, polju Logosa“ (Senker, 1996:149). Ta tri tipa su: Idealist, Cinik te Dogmatik.

Idealista krasi postojanost, etičnost, strogoća i nepopustljivost kako spram sebe tako i spram drugih. On točno zna što hoće, kao i zašto to hoće. Ono što jest Idealist neprekidno uspoređuje s onim što bi trebalo biti, i u tim je svojim usporedbama nepopustljiv i netolerantan, kako prema drugima tako i prema sebi.

Krutost i uspoređivanje onoga što jest s onim što bi trebalo biti, jest glavna karakteristika koju Dogmatik dijeli s Idealistom, no Dogmatika ne krasi dubina Idealistova uvida u zamišljanje idealnog društva. Mogli bismo reći kako se zapravo radi o običnom karijeristu koji je ovladao određenim fragmentima nekog učenja, neke ideologije ili pak religije, ali ju zapravo uopće ne razumije kao cjelinu.

Ovakvo određenje Dogmatika ne dolazi od strane Idealista, već trećeg tipa u ovom skupu – Cinika. Po čemu se on razlikuje od prethodna dva tipa? Kako ističe Senker, pojednostavljeno rečeno „Idealist želi dobro i čini dobro, Dogmatik želi dobro, ali (češće) čini zlo, a Cinik i želi i čini zlo“ (Senker, 1996:151). Kao ponajbolji primjer ovog tipa iz Brešanova *Hamleta* možemo navesti Škuncu. On naime, jedini razumije i shvaća Shakespeareovu tragediju, pa stoga jedini može o njoj ne samo suvislo govoriti, već je i travestirati u Bukarinu desetercu.

Iz svega prethodno navedenog jasno se može zaključiti kako je Brešanov dramski svijet izrazito maskulin i u njemu su žene tek „sporedni“ likovi. Suvin je to polje odredio kao polje Žene, dok ga je Senker ipak malo proširio te ga je definirao kao polje Sentimenta, ili još kompleksnije, kao polje Erosa (usp. Senker, 1996:152). Svoj odnos prema svijetu Brešanove žene nikada ne iskazuju izravno, već posredno, kroz svoj odnos prema muškarcima. Unatoč svemu navedenom Brešanove se žene ipak razlikuju, pa ćemo ih stoga razvrstati u dvije tipološke skupine.

Prvi je tip Adorantica. Žena je to koja iskreno, potpuno, uz pripravnost na svaku žrtvu, obožava nekog muškarca. Pod pojmom „obožavanja“ misli se na svaki oblik nekritičkog podređivanja žene muškarcu. Pritom je svejedno radi li se o emocionalnom ili pak intelektualnom podređivanju.

Drugi tip odnosi se na Hetere. Žene su to koje se, za najmoćnijeg muškarca, što bi prema prethodnoj muškoj podjeli značilo za Uzurpatora, vežu isključivo radi interesa.

U ovom kratkom razmatranju Brešanovih likova važno je napomenuti kako je dramski tekst po svojoj prirodi specifičan jer je namijenjen izvedbi u kazalištu. Naime, lik dramskog teksta napisan je da bi se utjelovio, kao glumac, kao lutak ili kao maska. Njega ne tvore samo riječi, već kazališna praksa. Brešanovi likovi ne mogu se samo tako svesti na tipove. Njegov tip češće je metatekstan nego tekstan. Osim toga kod Brešana su česti i spojevi dvaju ili više tipova u liku. Unatoč tome što kod Brešana lik nije (samo) tip ni tip (gotov) lik, analiza njegovih dramskih tekstova mora se provoditi i na tipološkoj razini.

Kao najneobičniji lik među, više nego slikovitim Brešanovim likovima, ali i jedan od najneobičnijih likova u modernom hrvatskom kazalištu svakako se ističe lik Mate Bukarice. Bukara ne samo da je upravitelj zadruge i sekretar Mjesnog aktiva Partije, već je i u Brešanovoj „podjeli“ dobio priliku da zaigra samog Klaudija. Prenoseći Mrkonjićeva razmatranja, Hećimović (2001) ističe kako Bukara, koji je s jedne strane, šekspirskim predloškom zadužen ulogom uzurpatora i tiranina, dok je s druge pak, one socrealističke oslikan kao zlorabitelj vlasti i kulturni agitpropovac, uspio premašiti svako od tih pojedinačnih određenja, u konačnici uspio sprovesti u život gotovo nemoguću nakanu: igranje *Hamleta*. Stoga, ako bismo htjeli, a i mogli, Brešanov teatar definirati kao opsjednutost kazalištem na mjestu gdje je taj teatar kao kulturni ritual najodsutniji, onda bi upravo u Bukari, kako ističe Hećimović (2001) trebalo tražiti opunomoćenika te opsesije.

I dok Brešanovi Uzurpatori u konačnici uspijevaju provesti svoje zamisli, ma koliko se u startu one činile suludima, njegovi *outsideri*, bez obzira na svoju moralnu čvrstinu ne pronalaze u svom okruženju baš nikakvu podršku te su osuđeni na propast. Ne događa se to samo Joci u *Predstavi Hamleta*, već i profesoru Fausneru u *Nečastivom na filozofskom fakultetu*, Cindriću u *Smrti predsjednika kućnog savjeta*, Mikcu u *Svečanoj večeri u pogrebnom poduzeću*, kapetanu Ristiću u *Viđenju Isusa Krista u V.P. 2507*, te Mikiju u *Nihilistu u Velikoj Mlaci*. Ipak, sudbina tih *outsidera* ne odvija se baš uvijek prema zacrtanom modelu. Najčešće razlike proizlaze iz pokušaja tih *outsidera* da postignu neki „sporazum“ s moćnicima, ali i pukom koji im je u pravilu podlošan. „Premda i tada nad ljudima s moralnim integritetom trijumfiraju osobe bez ikakve moralne vrijednosti, (...) oni prvi postupno uviđaju uzaludnost pobune, rezigniraju pod pritiskom okoline te i sami prihvaćaju ciničan način ponašanja (Bobinac, 2001:206). Najbolji primjer takve osobe upravo je učitelj Škunca iz Brešanova *Hamleta*, koji je, iako je intelektualac, svjestan dominacije barbarstva, pa se pokorava Bukarinim zahtjevima, koji graniče sa prisilom, te piše i inscenira travestiju Shakespeareovog djela, što u konačnici za cilj ima prikrivanje kriminalnih radnji. Tim činom Škunca postaje dijelom kukavičkog mrduškog kolektiva, ali i sudionikom u tragediji koja će, u konačnici, zadesiti Jocu.

Uz cijelu plejadu osebjunih Brešanovih likova, ono što njegovo dramsko djelo, u ovom slučaju *Hamleta*, čini posebnim svakako je i upotreba jezika. Kod Brešana jezik nije tek prenositelj obavijesnih segmenata ili pak indikator društveno-povijesnog miljea. Upravo suprotno, on je djelatni dramaturški čimbenik. Brešan je oslobodio govor svojih likova, te ga je učinio mjestom dramskog sudara različitosti, „standardnoga književnog jezika, iskrivljenoga političkog i regionalnog, te je poništio granice među žanrovima i dovinuo se do njihova kontrapunktiranja i nove teatralnosti oslonjene na tradiciju pučkog mimusa (Hećimović, 2000:24). Lako je zaključiti kako se dio izvornosti *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* pronalazi upravo u odabiru govora koji u potpunosti zadržava osobine zavičajnoga-lokalnog govora. U tom su govoru sadržane, ali i upotrijebljene sve izražajne vrijednosti seoskog načina govora. Vrijednosti su to koje uspješno podnose čak i teret „borbe“ sa složenim potrebama gorke parodije Shakespeareova izvornika.

Za razliku od Pere Budaka Brešan rijetko nastoji postići preciznost regionalnog govora. To naravno nikako ne znači da Brešanu nedostaje vještine za takav pothvat, upravo suprotno, on pokazuje zavidnu vještinu u korištenju različitih narječja. Kod Brešana je prije svega riječ o, kako to ističe Bobinac (2001), svjesnoj intenciji da bude manje etnografski, a da

veću pozornost posveti kritičkom prikazivanju društvene zbilje. Upravo se u tome može pronaći i objašnjenje zbog čega se Brešan odlučuje za nešto uži, ali podjednako efektan repertoar regionalnog idioma.

Ipak, Brešan, kao i u drugim segmentima, pa tako i u jezičnom, preoblikuje koncepciju koju pronalazi kod tradicionalnih pučkih dramatičara. Tako, „umjesto naivnoga jezičnog kolorita, umjesto slavljenja mjesnog narječja, umjesto bezgraničnog povjerenja u riječi što izriču 'mali ljudi', ali jednako tako i oni što vladaju njihovom sudbinom, šibenski dramatičar u hrvatski pučki komad uvodi nešto sasvim drugo“ (Bobinac, 2001:218). Brešan tako u svojim tekstovima svu milozvučnost lokalnog govora sukobljuje s oporošću psovke i fraze. Tako upravo ta neobična mješavina, s jedne strane, dijalekta, a s druge političkog žargona, postaje temeljna značajka Brešanove dramaturgije. Istovremeno, upravo tim prepletanjem nekoliko razina dramskog jezika ovaj dramatičar napušta njegovu puku komunikativnu funkciju. Dajući Bukari moć da koristi jezik potpuno iskrivljeno, autor zapravo neizravno upućuje na samo stanje u društvu.

Spomenimo još jednu zanimljivost vezanu za ovaj Brešanov dramski tekst. Naime, Brešan u *Predstavu Hamleta*, ali i u druga svoja dramska djela, unosi neke bitne inovacije modernističke dramaturgije. Na primjer, fragmente iz radioemisija, koje u *Predstavi Hamleta* efektno komentiraju radnju drame.

Korištenje radioprijemnika u književnom tekstu ipak nije novina koju je uveo Brešan. Naime, čak trideset i pet godina prije objavljivanja njegovog *Hamleta*, tom se „modernom“ tekovinom poslužio i Miroslav Krleža. Svoj roman *Na rubu pameti* Krleža završava upravo scenom u kojoj čovjek traži nemogući izlaz iz teške egzistencijalne krize upravo u tehničkim mogućnostima radioaparata. I dok je radio kod Krleže shvaćen i prihvaćen kao sredstvo slobode, kod Brešana je situacije potpuno drugačija. U njegovu *Hamletu* radioemisija ima zadaću ideološkog kontrapunkta i to s jedne strane u ključu represije svakog mogućeg prijestupa, a s druge strane hvalospjeva režimu na vlasti te kulturnoj politici koju je taj režim širio u masama najzabačenijih sela i krajeva, kakva je i fiktivna Mrduša Donja.

U svom tekstu *Osnovna načela moga kazališnog sustava* (1997.) sam Brešan ističe kako su ga često pitali može li ponoviti uspjeh koji je postigao s *Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja*. Odgovarajući na to pitanje, podsjetio je na Hippolytea Tainea i njegovo razmišljanje prema kojem djelo ne čini samo talent, već i sredina te trenutak. To troje se u

Hamletu srelo na najsretniji mogući način, dovodeći pritom u pitanje sve dotadašnje kako ideološke tako i estetske kanone, koji su vladali u teatru tog vremena.

Dodatni naboj Brešanova *Hamleta* nalazi se u činjenici kako to nije prvi hrvatski *Hamlet*. Upravo suprotno, on nam dopušta da ocrtamo jednu gotovo povijesnu shemu recepcije *Hamleta* u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća.

Ivo Vidan (1995.) u svom tekstu ističe kako se *Hamlet*, kod Galovića (komedija *Večernja pjesma*, 1910.) i Nehajeva (*Studija o Hamletu*, 1917.) u doba moderne, nalazi u svijesti i senzibilnosti pjesničkog subjekta, odnosno subjektivitetu lika, s kojim se autor identificira. U Marinkovićevu *Kiklopu*, kao i kod Brešana Hamlet nije osoba, nego je u obliku temâ, „dakle u objektivnom sklopu književno realiziranih okolnosti egzistencije, dinamično prisutan u totalitetu novog djela (Vidan, 1995; 204). Nekako na pola puta između navedenih hrvatskih *Hamleta*, nalaze se Krležini *Hamleti* – kakvi su na primjer Leone te protagonisti pojedinih novela. Oni uspostavljaju ravnotežu u kojoj se povezuje subjektivnost lika i slika svijeta u kojem djeluje.

5.4. Odnos Papićeva filma i Brešanova predložka, te analiza filma

Kao što smo već objasnili *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, zapravo je dvostruka adaptacija, tj prerada. Naime, prema Peterličevoj teoriji adaptacija koje, kako smo već spomenuli, nažalost nije skupio na jednom mjestu, niti ih je točno definirao, Brešanov bi tekst spadao u kongenijalnu preradu, dok bi Papićev film bio klasična adaptacija takvog predložka. Ta svoja razmišljanja iznio je i Brešanu, koji se, iako u početku nije u potpunosti shvaćao što Papić želi, pristao na njegovu ideju.

Naime, i Brešana su, kao i mnoge druge suvremene pisce, privukli masovni mediji. Brešan je tako postao autor ili suautor više filmskih scenarija (*Izbavitelj*, *Tajna Nikole Tesle*, *Obećana zemlja*, *Donator*, *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Maršal*), a prema svojim već objavljenim dramskim i proznim djelima piše televizijsku dramu (*Egzekutor*) te seriju (*Ptice nebeske*). Ne čudi stoga što je Brešan sudjelovao i u radu na scenariju za Papićev film *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*.

Riječ je o grotesknoj tragediji, travestiji i preradbi Shakespeareova *Hamleta*, jedne od najslavnijih svjetskih tragedija.

Iako je Papić nastojao ne iznevjeriti duh izvornika, smatrajući kako je riječ o sjajnom kazališnom komadu odličnog pisca, te se u svom radu trudio da suština komada ostane i suština filma, ipak je u toku ekranizacije došlo do određenih promijena.

Najveća je svakako ona koja se odnosi na lik Jocina oca. Dok je u Brešanovu dramskom tekstu lik oca prisutan samo kao tzv. tematski lik, odnosno lik o kojemu se govori prisutan je, ali ne i nazočan u prostoru i vremenu, te dobiva poseban status, jer ipak je riječ o duhu Hamletovog oca, Papić je odlučio lik oca oživjeti. Iako je redatelj tvrdio kako se i sam Brešan složio s takvom odlukom, pisac se nakon projekcije filma ogradio od takvih stavova. Osim njega i mnogi su kritičari smatrali kako se uvođenje oca kao živog lika pokazalo pogreškom. No, nije to bila jedina intervencija koju je Papić napravio kad je u pitanju lik oca. Običnog čovjek, kojeg se ni na koji način nije moglo povezati s politikom, jer kao takvog ga je zamislio Brešan, Papić je učinio pravim prvorcem i komunistidealismom. Tako smo od apolitičnog čovjeka koji stradava od partijskog moćnika, dobili pravednika koji postaje žrtvom pokvarenjaka i lopova, a izvor je sukoba među njima razilaženje oko ideoloških stavova i simbola.

Osim oca i lik Hamleta doživio je određene promijene. Radeći na priči, Papić je zaključio kako bi bilo dobro razdvojiti Hamleta na dva dijela, objašnjavajući kako je ta dvostrukost bila naznačena već u samom komadu, a on ju je odlučio jače izraziti u svojoj filmskoj ekranizaciji. Tako je misaoni i intelektualni dio Hamleta prikazan u liku učitelja, dok je u liku Joce prikazan njegov borbeni dio. Tumači *Hamleta* govore o dva lica naslovnog lika. Do odlaska u Englesku on je čovjek kontemplacije, a nakon povratka u Dansku on postaje čovjek akcije.

Papićeva *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* zapravo je društvena kritika na račun tadašnjeg režima koja prerasta u univerzalnu kritiku određenih tipova međuljudskih odnosa i dinamika unutar društva. Treba istaknuti kako Papićev film nipošto nije otupio kritičku oštricu Brešanovog predloška, već ju je upravo pooštrio pojačavši paralele između političke samovolje koja vlada u Hamletovoj domovini jednako kao i u izmišljenju selu Mrduša Donja – koje je zapravo alegorija cijele države. Posebno se ističe lik učitelja koji cjelokupnom djelu daje ironično-satirični ton koji postaje sve beznadniji i prerasta u pravu tragediju, kako se film razvija.

Osim oživljavanja lika oca Papićevom se filmu zamjerao i pretjerani „crnobijeli“ prikaz likova. Sam Papić objasnio je to činjenicom kako mu nije bilo važno kakvi su pojedini

likovi u njegovom filmu, već kakva je cjelina. Točnije da li je kompleksna, te donosi li ona neku istinu. Čak je napomenuo kako je stvarajući svoj film pred sobom imao obrazac malog western film (Zubčević, 1976.). No nasuprot westernu Papićev film završava scenom Rade Šerbedžije koji razmišlja nad mrtvim ocem. Dakle, ostavljen je kao jedno otvoreno pitanje. Što će biti nakon toga mi možemo samo pretpostaviti. Papić je taj kraj svjesno učinio takvim, ostavljajući nam da se pitamo da li tek sada počinje pravi Shakespeareov *Hamlet*, te hoće li se taj kraj razriješiti jednoga dana u nekom drugom filmu.

Zanimljivo je da nije samo Papić promijenio kraj u odnosu na Brešana, već je to učinio i Brešan u odnosu na Shakespearea. U Shakespeareovu *Hamletu*, kao što je poznato, pogibaju, osim Horacija, svi glavni likovi, te tako otvaraju put do prijestolja novom, vanjskom vladaru Fortinbrasu, koji je ostao nezaražen „nečim trulim u državi Danskoj“ (usp. Senker, 2001.). U Škuncinoj pak parodiji „napredni Amlet“, uz pomoć danskog naroda, razvlašćuje kralja, njegovu „šišulju“ Gertrudu, „ispičuturu“ Polonija i „konjski smrad“ Lajerta te oslobađa zemlju od tiranije.“ (Senker, 2001:448). Kod Brešana stoga, u prikazanoj hrvatskoj zbilji ranog poraća, trijumfira uzurpator Bukara, dok se dva seoska Hamleta, onaj aktivni u liku Škoke, te onaj misaoni u liku Škunce, povlače pred Bukarom. Brešanova „tragična groteska“ završava u grotesknoj svetkovini plesa i kola kojima se slave jelo, piće, seks, kocka, nerad, pljačka, nasilje, glupost, te sebičnost.

Zanimljivo je kako *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, nije jedini Brešanov komad s takvim završetkom. Slično je sa završnim prizorom *Nečastivog na filozofskom fakultetu* gdje se sjedinjuju predstavnici partije, policije i crkve, kako bi u veselju i pjesmi proslavili izopćenje svima njima jednako opasnog čovjeka profesora Fausnera (usp. Brešan). Pijana se pjesma ori i pri kraju *Smrti predsjednika kućnog savjeta*. Njome se malomještanski kolektiv raduje zbog, kako će se kasnije ustavnoviti fingirane smrti, svog neugodnog člana (Brešan, 1979:256). Jednako bespoštedno postupaju Brešan i u raskrinkavanju lokalnih moćnika u *Svečanoj večeri u pogrebnom poduzeću*. Mikac umire na vrhuncu gozbe, ali prije smrti uspijeva zdravicom i pripadnom pjesmom razotkriti sve sudionike prijekare (Brešan, 1979:350-351).

5.5. Zaključak

Ekranizirati Brešanov tekst *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, Papić je poželio odmah nakon što je pogledao predstavu u zagrebačkom Teatru ITD u režiji Božidara Violaća. Bilo mu je jasno kako je riječ o sjajnom kazališnom komadu odličnog pisca. Ipak, pomisao

kako bi iz tog komada mogao napraviti jednu vrstu svog filma, bila je ono što je presudilo u njegovoj odluci. Papić je bio odlučan u svojoj ideji kako ne želi tek doslovce preslikati komad, ne vidjevši u tome nikakav smisao.

Iako nikako ne treba sumnjati kako su Papićeve zamisli u konačnici trebale rezultirati filmom koji se nije pretjerano udaljio od svog predloška, ali opet ima "ono nešto svoje", konačni rezultat je bio nešto sasvim drugo.

Pritom svakako prvenstveno mislimo na promijenu koja je već spomenuta, a odnosi se na lik Jocina oca. Ne samo da ga je Papić odlučio oživjeti, već je od običnog, skromnog čovjeka stvorio istinskog prvoborca. Upravo se ta intervencija u Brešanov predložak pokazala najkontroverznijom, pa je čak dovela i do toga da se je sam autor teksta ogradio od takvog prikaza svog lika. S druge pak strane, bez problema je prihvaćena odluka da se lik Hamleta razdvoji na dva dijela. Objašnjenje toga leži svakako u činjenici kako je takva mogućnost naznačena već u samom izvornom tekstu, a Papić ju je tek dodatno istaknuo u svom filmu.

Čini nam se kako je glavna karakteristika Papićevog filma, ali i Brešanovog predloška, činjenica kako se i jedan i drugi pokušavaju "udaljiti" od izvornika. Vidljivo je to i u samom završetku. Jer niti Brešanov *Hamlet* završava kao Shakespeareov izvornik, niti Papićev film završava kao Brešanov predložak.

Iako Petar Krelja (2005.) smatra kako film *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, ne posjeduje monolitnost niti elementarnu silinu Papićevih *Lisica*²⁹, ipak, *Hamlet* u sebi nosi znatne ambicije u uočljivu pokušaju amalgamiranja grotesknoga s tragičnim. Inačica Shakespeareova slavnog predloška smještena u Mrdušu Donju, trebala je predočiti u što se survala idealizirana slika svijeta u glavama ljudi koji se nisu željeli odreći ideala, čak niti kada su bili dovedeni u izravni sraz s bahatim i nasilnički primitivnim predstavnicima vlasti.

Unatoč svemu valja istaknuti kako nam autori, pričajući istovremeno dvije priče, izvornu "Hamletovu" i njenu seosku paralelu, uspijevaju predočiti svestremenost teme, čijoj je ozbiljnosti dana izvrsna protuteža brojnih antologijskih humorističnih scena.

Bez obzira na sve navedeno mnogi smatraju kako je upravo *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* najbolji Papićev film nakon *Lisica*.

²⁹ U svom filmu *Lisice* (1969.) Papić se pozabavio temom krvave svadbe u surovu kamenjaru Dalmatinske Zagore. Već u ovom filmu redatelj je nedvosmisleno navjestio i središnju liniju svog izuzetno dojmljivog stvaralaštva: onu silničkog upletanja predstavnika (komunističke) vlasti u intimnu sferu čovjekova života.

6. GLEMBAJEVI

6.1. O dramskom tekstu

Krležini *Glembajevi* kanonski su tekst hrvatske književnosti za sve hrvatske redatelje, ali i književne i kazališne interpretatore: „Na njemu se demonstrira pripovjedačko znanje i na njemu se vidi koliko je kome Bog dao pameti da može uopće i pročitati Krležu“ (Jergović, 2006:9). Iako, kako se čini Jergoviću, Krleža i nije tako kompliciran niti zakučast kako bismo mi to voljeli da jest, ne bi li imali svojevrсни alibi za nerazumijevanje.

Glavni problem Krležinih *Glembajevih*, ali i drugih njegovih proznih i dramskih tekstova, leži u činjenici kako je autor bio monološki tip. U njegovim tekstovima razgovaraju autorove ideje, a ne živi likovi. Stoga, da bi se ispričalo neku od Krležinih „priča“, prije svega treba prepoznati i razumjeti te njegove ideje, ne bi li ih se tek tada pretvorilo u žive ljude. Prema Jergovićevu mišljenju većini to ne uspijeva, tako da se u konačnici dramatizacije Krležinih djela doimaju tek kao modne revije hrvatskih građanskih i vojnih nošnji i odora.

Uspjeh Vrdoljakovih *Glembajevih* krije se, između ostalog, možda i u činjenici da su ipričani kroz stvarne i žive likove. „To katkad i nisu bili nositelji Krležinih ideja, katkad je to bila i tipična Vrdoljakova krivotvorina, mistifikacija i podvala, ali koja je otpočetak do kraja fascinantno funkcionirala“ (Jergović, 2009:10).

Krležini *Glembajevi* ciklus je tematski povezanih tekstova koji tvore tri drame *Gospoda Glembajevi*, *U agoniji* i *Leda*, te jedanaest proza, koje je sam autor nazvao „novelama, fragmentima i literarnim portretima likova glembajevskog kruga“ (usp. Senker, 2010). Tih jedanaest proza čini: *O Glembajevima*, *Dobrotvori*, *Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivog*, *Sprovod u Teresienburgu*, *Ljubav Marcela Faber-Fabrizyja za gospođicu Lauru Warroniggovu*, *U magli*, *Ivan Križovec*, *Barunica Lenbachova*, *Pod maskom*, *Svadba velikog župana Klanfara* i *Klanfar na Varadijevu*. Cjelokupan je Krležin ciklus prvi put objavljen u Suvremenoj nakladi u dvije knjige, *Glembajevi, I-II*, 1945. Otad se, s promjenama i dopunama u gotovo svakom izdanju, tako i objavljuje.

Krleža je tih četrnaest tekstova držao „organskom cjelinom“ zbog njihove tematske srodnosti, javljanja istih likova u više tekstova i, prije svega, konstrukcije i kritičke analize građanskog svjetonazora koji zastupaju svi pripadnici glembajevskoga obiteljskog i društvenog kruga. Ivo Vidan ih je iz istih razloga interpretirao kao „genealoški ciklus“, usporediv s „odgovarajućim djelima sedmorice svjetskih pisaca (Emilea Zole, M. J.

Saltikova-Ščedrina, Thomasa Manna, Johna Galsworthyja, Rogera Martina du Garda, Maksima Gorkog, Williama Faulknera) i to prema logici njihove književnopovijesne i strukturalne problematike“ (Senker, 2010:607).

Ciklus o Glembajevima jedno je od najboljih ostvarenja hrvatske međuratne književnosti te je imao veliki odjek u kritici i književnoj produkciji. Upravo na temelju toga može se govoriti o njegovim manje ili više izravnim odjecima u Begovićevu romanu *Giga Barićeva*, s dramom *Bez trećega* kao završnim dijelom, dramskoj duologiji o obitelji *Dombrovski* Josipa Kulundžića, dramskom ciklusu *Igra oko smrti* Marijana Matkovića, te *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrija.

6.2. Odnos književnog predloška *Glembajevih* i filma

Vrdoljak je već u radu na scenariju obavio impresivan posao. Pritom je „ogroman (a filmski neupotrebljiv) dijaloški korpus Krležine drame nemilosrdno lucidno skresao na pravu kino-komunikacijsku mjeru, onda je taj dramski 'torzo' strukturno 'armirao' elementima iz istoimene Krležine proze, dobivajući kao rezultat jednu novu (a opet krležijanski autentičnu) događajnu cjelinu, samo sad zgusnutu na filmski uzbudljiv i upečatljiv način“ (Munitić, 1988:39-40). Prateći tako „olakšani“ dijaloško-monološki slijed, koji je prilagođen ekranu, nemamo osjećaj da se izgubilo išta od kazališno-književnog originala. Upravo suprotno, puno lakše, neposrednije i dinamičnije kontaktiramo kako s likovima, tako i sa zbivanjima. Ipak, treba naglasiti kako postoji određena „tvrdoća“ kroz odvijanje radnje, koja se doživljava kao nefilmična, a koja je posljedica nezaobilaznog i neizmjenjivog karakterističnoga Krležina dramskog modela. No, redatelj-scenarist u ovom slučaju to nije niti mogao dirati, jer bi u suprotnom dobio film daleko drugačiji od Krleže i „Krležina pečata“.

Vrdoljakova intervencija u Krležin tekst vidljiva je već na samom početku. Njegovi *Glembajevi* ne započinju u „crvenom salonu“. Tu Krležinu prološku scenu Vrdoljak smješta nešto kasnije, točnije tek nakon scene suđenja barunici Castelli za ubojstvo starice Rupert. Riječ je o nadopisanoj sceni, baš kao što je nadopisana i ona koju Vrdoljak postavlja za svoju prvu scenu. Riječ je o motivu samog gaženja starice na prepunoj agramerskoj ulici 1913. godine, pod kočijom u kojoj se nalazi mlada barunica. Tom scenom redatelj odmah i izravno motiv smrti dovodi u fokus tragične radnje. „Crna kočija, pod tamom noći osvijetljena prigušenim uličnim svjetlom s početka veka, po dizajnu koji podseća na mrtvačke kočije (koje vidimo nekoliko puta u filmu), simbolično nas uvodi u krimi priču u kojoj je nasilna smrt pokretač radnje“ (Jevremović, 1988:66). U naoko nečist kriminalistički žanr, jer ipak je to

priča o obitelji u kojoj je smrt čest gost, a mi kao gledatelji, za razliku od književnog predloška, sve te smrti i vidimo, Vrdoljak ubacuje elemente psihološkog trilera. Kako film ide svom kraju, „Glembajevi“ postaju psihološki horor. Glavnu riječ preuzima zla kob Glembajevih. Leone pritome sve dublje tone u ludilo, a svijet ostaje na Slugi. U Vrdoljakovu filmu sudbinu svijeta počinje krojiti sluga Franc, potpuno nov, redateljev lik, uz pomoć advokata propale obitelji. Njihove zločine doduše ne vidimo na filmu, ali ih je lako zamisliti na temelju njihova uspona tokom radnje, ali i svjesnog zbližavanja pri kraju tragedije. Tako će u trenutku kada u Vrapču umre posljednji Glembaj, banke i poduzeća doći u ruke novom tipu zelenaša, „kamerdinerskog proletera i ambicioznog advokata“ (usp. Jevremović, 1988.) i započet će novi serijal nasilnih smrti i nehotičnih samoubojstava. Da bi se napravio puni krug, ta dva „mračna“ lika u posljednjoj sceni filma odlaze onom istom kočijom koju smo vidjeli na početku.

Posebnu simboliku u Vrdoljakovu filmu imaju obiteljski portreti koji vise po zidovima mračnih soba obiteljske kuće. Oni oslikavaju svu izvještačenost i lažnost svijeta u kojem žive protagonisti. I dok u Krležinu predlošku tema portreta zauzima tek jednu scenu prvog čina, u filmu oni postaju njegov lajt-motiv, slike-poruke. Važnost portreta u filmu vidljiva je u sceni u kojoj Leone s prozora pod olujnom kišom promatra slugu Franca, koji visoko u zraku drži nož. Krupni plan sluge na rez otkriva frapantnu sličnost s portretom Franca Glembaja, onog istog koji je, prema pričama ubio kranjskog zlatara u Viničkoj šumi. Tu sličnost između sluge Franca i mrtvog Franca, začetnika obitelji Glembaj, uočava već prilično rastrojeni Leone, ali tu sličnost uočavaju i gledatelji. Zanimljivo, svi ostali ukućani u toj kući-grobnici ne vide u čijem zapravo obličju čuči sjeme zla. Poštujući pravila žanra i Vrdoljak za glavnog tvorca svih zlih čini izabire upravo ono lice na koje svi najmanje sumnjaju. U ovom slučaju to je upravo sluga Franc. „Tako, u ravni horor komponente ovog filma, sluga Franc sledi prototip životnog epizodiste obeleženog silama zla, da bi u ravni trilera, čija su žanrovska znamenja vrlo vešto ispoštovana, bio shvaćen kao vezni lik koji radnju ničim ne podupire, ali svojim služničkim delovanjem i servilnim ponašanjem posluhuje drugom, takođe tek veznom liku, advokatu Pubi, za vlastite 'socijalne namere'“ (Jevremović, 1988:69).

Kao što smo već spomenuli, Vrdoljak je već u samom radu na scenariju napravio impresivan posao. Ogleda se to svakako i u vrlo hrabrom potezu uklanjanja velike količine teksta, otvarajući time prostore Krležine drame, pokazujući pritom kako *Glembajevi* nisu samo metafora propadanja već i stil življenja. Redatelj je tako dobro osjetio da *Glembajevi*

više nisu zanimljivi ako se čitaju tek u polemičkom ključu, „već da u njima valja prepoznati provincijsko nadiranje ka Srednjoj Evropi habsburškog veltanšaunga“ (Vlajčić, 1988:39).

Dakle, ako bismo htjeli iznijeti neku osnovnu vrijednost *Glembajevih* kao filmskog djela, mogli bismo istaknuti činjenicu kako je Vrdoljak kao kompletni filmski autor, dakle prvo kao scenarist, a zatim i kao redatelj, tražio neke sasvim nove putove za ekranizaciju poznatog književnog predloška. To se svakako ogleda u činjenici da je neke stvari obogaćivao detaljima i konotacijama koje su u drami tek naznačene, a koje su u njegovu filmskom uprizorenju došle do punog izražaja.

Kraćenjem i premještanjem rečenica Vrdoljak je uspio postići da Krležine rečenice zvuče kao najprirodniji filmski dijalog. Ta nova slagaljka Krležina verbalnog materijala dramaturški je efektno, kako ističe Starčević (1988.), kondenzirana u napetu filmsku priču u kojoj je, kako nastavlja recenzent, od početka prisutno novo čitanje Leonea kao tipičnog Glembaja, ubojice i varalice.

Ovaj je pothvat podrazumijevao veliki rizik. S jedne strane postojala je opasnost da se u pokušaju filmskog preobražaja naruši literarna struktura djela, dok je s druge strane postojala opasnost da se, zbog kompleksa pred takvim književnim predloškom, sputa filmski jezik do opasnih granica. Prvo kao scenarist, a zatim i kao redatelj, Vrdoljak je čini se ipak uspio naći balans. To znači da su očuvani struktura i duh Krležina djela, a film je istovremeno progovorio na sebi svojstven način. Vrdoljak se doduše, u samom startu zaštitio napomenom kako je scenarij pisao prema drami i prozi, ali da je dosta toga i sâm nadopisao. Kao što smo već spomenuli, Vrdoljak svoj film ne započinje scenom u „crvenom salonu“, već prometnom nesrećom u kojoj pogiba Rupertova. Njena će smrt kasnije biti povod za samoubojstvo njezine snahe, koja će uzalud tražiti pomoć na vratima Glembajevih. Kraj drame je također izmijenjen, jer u njoj nema ni saveza sluga i odvjetnika, ali niti epiloške scene Leona Glembaja koji sjedi u ludnici i slika.

Tekstualne intervencije u filmu u odnosu na književni predložak najvidljivije su u kraćenju rečenica, zapravo općenito u kraćenju monologa i dijaloga, te redukciji govora na njemačkom jeziku. Naime, u Krležinu se predlošku prijevod tih rečenica nalazi u fus notama, za što film nema mogućnosti. Primjerice odvjetnik Puba Fabriczy, i u drami i u filmu pledira tražeći da se izda demanti na novinski članak vezan uz aferu Rupert-Canjeg (Krleža, 1973:209-210). U članku se naime optužuje barunicu da je svojom kočijom pregazila Rupertovu, a potom se Fanika Canjeg, zajedno sa sedmomjesečnim djetetom bacila s

bankareve kuće, nakon što je u istoj molila za pomoć. U monologu koji je daleko duži od onog filmskog, odvjetnik se obraća svima prisutnima u salonu (Glembaju, dr. Altmanu, te Barunici), i to bez prekidanja koristeći pritom mnogo više germanizama i njemačkih riječi te s mnogo dužim rečenicama (usp. Vlašić-Duić, 2013.). Taj isti govor u filmu odvjetnik Fabriczy izgovora u sudnici, obraćajući se pritom sucu i novinarima, a njegov govor čak dva puta prekida Fanika Canjeg. Tako u Vrdoljakovoj verziji najprije izvan kadra čujemo glas odvjetnika Pube koji je u tom trenutku tiši, a pojača se tek kada se Žarko Potočnjak pojavi u kadru.

PUBA: „Fala. Dozvolite mi da ponovim, po ovom sudu neke već utvrđene činjenice. Dakle, naglašavam kako pokojna Rupert nije bila nikakva radnica, nego prosjakinja. Dakle, pasivan član, neke vrste pa-ra-zit. O, gospoda novinari opet kasne! Ovdje još treba naglasiti, und cvajmal unteštrajhn, kako je svjedocima utvrđeno da je ova stara ubogarka redovito pila po rakijašnicama. (Fanika: To nije istina! To je laž! Laž!) Tako je još samo minutu prije svoje smrti, u gostionici iz koje je jadnica tako neoprezno izašla, popila svoj obligatni fraklić“ (usp. Vlašić-Duić, 2013;34). Napomenimo kako je i sam Krleža u didaskaliji sugerirao mogućnost da se govor održi u sudnici. „On je počeo najprije polutiho, kao da diktira samo koncept izjave za novine, ali poslije mu riječi dobivaju na tempu, i on virtuožno i vrlo hitro ponavlja sav taj niz poznatih argumenata, iz jedne advokatske visine, „von oben““ (Krleža, 1973:220). Iz svega navedenog nikako ne treba izvući zaključak kako u filmu nema dužih, složenih rečenica s umetnutim dijelovima. Ipak, te se izgovorene rečenice, razlikuju od onih pisanih svojom intonacijom koja za svrhu ima promjenu značenja izgovorenog.

Jedna od razlika između filma i književnog djela ogleda se u činjenici kako se književnom tekstu uvijek možemo ponovno vraćati, to nam daje mogućnost da nakon što nešto pročitamo zastanemo i razmislimo o pročitanoj. Film nam ne daje tu mogućnost. Upravo zbog te činjenice rečenice su u filmu jasnije i manje nedorečene. Kao dobar primjer redukcije teksta možemo nevesti razgovor Leonea s ocem o barunici Castelli. U odnosu na dramski predložak dijalog u filmu je znatno skraćen. Pogledajmo kako izgleda Krležin izvornik.

LEONE: „Kakav élan vital? Kakvo srce? Ta žena pere se dnevno s dvadesetisedam pomada i krema, ona se maže đurđicama i medom i čitave dane ne radi drugo nego se kupava u limunu i mlijeku! Njena pedesetitri kofera i tri hrta, to je ta njena kultura! Kada bi čovjek zbrojio sve funte što godišnje padaju na njene bisten-haltere i korzete i kozmetiku, mogao bi

da nahrani sve siromahe njenog karitativnog Dobrotvornog Ureda. Was sage ich? Das ganze Land könnte sich sattfressen mit dem Geld. Ta dobrotvorka gazi ljude svojim konjima, a ti tu sanjaš o njenom srcu! Kako je sve to jadno. Čovječe! Ta žena gazi preko egzistencija tako šarmantnozločinački, da tu normalnome čovjeku staje pamet! A ovakav stari gospodin sjedi ovdje s monoklom u oku i pjeva pjesmu o njenom srcu! Jedna infernalna slika! I šta govore ljudi da nema danas šta da se slika? Slikara nema, ali od motivâ sve vrvi kao u paklu! Naslikati bi te trebalo! Ovaj tvoj iracionalni, viši smješak oko tvoje usne kad govoriš o njoj, to bi trebalo fiksirati! "Tko je ona?" "Ima li tko uopće pojma tko je ona?" "I to još ovakav

GLEMBAY: „Ta je žena naučila mene živjeti! Poslije one mase žena, ona je bila prva koja me je naučila što je to: živjeti i biti sretan! Trebalo ju je vidjeti u njenoj šantung-svili sa zlatnim štikerajem! Vidiš: ona je mogla da spoji najekstravagantnije boje, na njoj je sve to uvijek bilo šik i invenciozno. Njene cipele od zmijske kože, njen kineski suncobran, njene orhideje, sve je to bilo svjetlost i zlatna boja! I šta želiš od mene? Da istrgnem iz sebe sve ono što je za mene bilo maksimum, i to zašto? Zašto? Ti si se tu postavio preda me kao kakav inkvizitor i hoćeš moju glavu na temelju nekakvih fikcija! Sve je to što ti tu govoriš, luft. Ja sam sedam godina nosio tvoju majku na ovim svojim rukama, a nisam joj se približio ni za jedan jedini milimetar! Ta je žena ostala za mene izolirana sa svojih sedam izolacija i nikad ja nisam znao tko je i što misli. Već je bila pokopana, mislim tri ili četiri godine, kad sam u jednom Geheimfachu našao čitavu seriju pisama nekakvog marchesea Cesarea Cristofora Balbija! Jawohl! Das alles war in der Alice-Zeit! Ihre Dolomitenreise, ihr rätselhafter alljährlicher Lago-di-Como-Aufenthalt, ja, das war deine Frau Mutter!“ (Krleža, 1973;253-254).

Taj dijalog između oca i sina u Vrdoljakovoj preradbi ne samo što je tekstom drugačiji, već je i daleko kraći od književnog predloška.

LEONE: „Pa kakav élan vital! Ta žena gazi ljude svojim konjima, a ovakav jedan stari gospodin sjedi ovdje s monoklom u oku. I pjeva pjesme o njenom srcu. (U šaptu) Na-sli-kati-bi-te-tre-ba-lo! Al slikara nema!“

GLEMBAY: „ Ta je žena naučila mene živjeti. Poslije one mase žena... ona je bila prva koja me naučila što je to živjeti... i biti sretan. I što ti hoćeš od mene? Da istrgnem iz sebe sve što je bio moj maksimum? I zašto? A misliš li da tvoja majka nije bila skupa? Sinko moj! Može li čovjek uopće nešto posjedovati što nije platio?! Tu tvoju majku ja sam nosio na ovim svojim rukama sedam godina! Sedam godina! A nisam uspio saznati tko je ona i što

misli. Uostalom, taj tvoj površni odgoj najbolji je dokaz kakva je bila tvoja gospođa majka. (usp. Vlašić-Duić, 2013:36).

S druge strane, zbog slike i zvuka kojih ima u filmu, a nema u knjizi, filmu nije potrebna tolika količina riječi da bi se prenijela misao.

6.3. Krležin odnos prema filmu

Krleža se tokom svog života zanimao za različita područja, pa je stoga vrlo zanimljivo uočiti kako nije ostavio veći ili značajniji tekst o filmu. Ipak, postalo je jasno da književnik ne ignorira film onoga trena kada je napisao tri scenarija. Tako su prvi Krležini radovi za film bili komentatorski tekstovi za dokumentarne filmove o Petru Dobroviću (1958, redatelj Aleksandar Petrović i Vicko Raspor), te o Krsti Hegedušiću (1962, redatelj Mladen Feman). Jedini Krležin scenarij za neki dugometražni film jest onaj za *Put u raj* iz 1970-te godine čiju režiju potpisuje Mario Fanelli. Kao predložak Krleži je poslužila njegova novela *Cvrčak pod vodopadom*, te dijaloški fragmenti *Finale*. Bio je to svojevrsni povod istraživačima da saznaju što je film značio u životu i djelovanju jednog iznimnog pisca. Činilo se kako bi odgovor na to pitanje bilo najbolje potražiti u njegovu najautobiografskijem tekstu, točnije u pet knjiga *Dnevnika* koji su objavljeni u Sarajevu 1977. godine.

Prva knjiga Krležinih dnevnčkih zapisa obuhvaća razdoblje od 1914. do 1917. godine. U tom je razdoblju na području Hrvatske postojalo nekih pedeset stalnih kina, sačuvano je tek nekoliko minuta filmskih snimaka koji su načinjeni u tom vremenu u Hrvatskoj, javila su se dva i to kratkotrajna filmska časopisa koja nisu imala nikakva utjecaja. Većih filmskih inicijativa u Hrvatskoj neće biti sve do potkraj 1917., do osnivanja Croatia filma, te nastanka prvoga hrvatskog igranog filma, *Brcko u Zagrebu*.

U toj svojoj prvoj knjizi Krleža, osim spominjanja glumica, ničime neće dati do znanja da ga film zanima. Ne samo da film nije nešto što zaokuplja Krležinu pažnju, već ga ne privlače ni ljudi koji će se tim istim filmom početi baviti 1920-tih godina.

U tih pet knjiga „pojavljivanje“, odnosno spominjanje filma može se podijeliti u četiri skupine (Peterlić, 2012:76):

„1. kino, 'dom' tog novovjekovnog spektakla – u *Dnevnici*ma kino se spominje na nekoliko mjesta, no ne osjeća se neka vatrenija privrženost toj instituciji.

2. pojmovlje kojim se pisac služi – Krležin repertoar nazivlja nije velik, na primjer nije prihvatio riječi *kadar* i *montaža*, koje su k nama došle iz ruskog jezika. Kad je riječ o novijoj filmskoj terminologiji ona je oskudna. Krleža ju ili ne poznaje ili ju ignorira, ili je pak potpuno nesvrhovita u njegovim zabilješkama,

3. njegovi poslovi u svezi s filmom i kontakti s filmašima – Krleži baš i nisu imponirali ljudi koji su se bavili tom novom razbibrigom zvanom film. Imenom i prezimenom pisac spominje tek dvoje ljudi, Ljubomira Marakovića, kao jednog od prvih hrvatskih intelektualaca koji pišu o filmu, te Vjeku (Vjekoslava) Afrića, za kojega u tom trenutku nije mogao znati da će snimiti film *Slavica* (1947)³⁰. S ta dva imena iscrpljuju se malobrojne Krležine veze s filmskim ljudima. Veću pozornost Krleža će posvetiti svojim susretima s Nikolom Tanhoferom, vezano uz snimanje predstave *U logoru*, 1953. godine, u izvedbi Zagrebačkog dramskog kazališta. Riječ je o izvrsnoj predstavi u režiji Branka Gavella, koju je trebalo filmski zabilježiti. Krleža nije bio zadovoljan snimljenim materijalom. Njegovi prigovori kretali su se od glumca koji je tumačio naslovnu ulogu (Drago Krča), za kojeg je Krleža smatrao da je prestar, a i konstitucijom nije odgovarao liku iz predloška, pa sve do zvuka kojim pisac nije bio zadovoljan je mu se činio suviše sonornim. Sve je to u konačnici rezultiralo odbijanjem ideje da Tanhofer spomenutu dramu prebaci na filmsko platno i,

4. bilješke o filmovima, filmašima i sl. – Krležu zanimaju glumice, ali i glumci, pa se kroz to njegovo zanimanje upoznajemo zapravo s jednim trajnijim piščevim filmskim interesom.“.

U razdoblju između 1950-tih i 1960-tih Krleži će nešto drugo privući pažnju. Bit će to televizija, koja je od filma preotela dio gledatelja, pa tako i Krležu. U tom će se periodu većina bilješki u *Dnevnici* odnositi upravo na taj medij. Zanimljivo je da Krležu nije toliko fascinirao film kao medij, koliko golemi broj njegovih ljubitelja.

Ako bismo pokušali izvesti neki kratki zaključak, iz svega prethodno navedenog mogli bismo reći kako je Krleža, doduše vrlo polagano, postajao svjesniji pune društvene uloge filma. Najeksplicitniji je bio po pitanju njegovih negativnih fenomena, a tek je tu i tamo implicitno respektirao nešto vezano uz taj medij.

³⁰ Riječ je o prvom poslijeratnom cjelovečernjem igranom filmu produciranom u Jugoslaviji, za koji je Afrić napisao i scenarij, te ga je režirao. Ta je naivna priča o hrabroj i plemenitoj partizanki (I. Kolesar), snimljena u splitskoj regiji i s velikim udjelom hrvatskih djelatnika, postigla izniman komercijalni uspjeh unatoč slabu scenariju, nevještu filmskom izlaganju te suzdržanosti političke elite i službene kritike (usp. *Filmski leksikon*, 2003:2).

Imajući na umu takav Krležin stav prema filmu, ne čudi da je autor, prema vlastitoj izjavi, odbio više od dvadeset prijedloga za adaptaciju svojih djela. Smatrao je naime kako ti scenariji ne bi odgovarali literarnoj tematici njegovih tekstova. Vjerojatno je upravo zato Vrdoljakov film nastao tek nakon piščeve smrti i imao je ambiciju pronaći, kako navodi Škrabalo, a prenosi Vlašić-Duić (2013.), adekvatan filmski izraz za Krležinu literaturu i to upravo preko njegova najpoznatijeg i najcjenjenijeg dramskog djela.

Prema Krležinim tvrdnjama najvažnija vrijednosna točka dodira između literature i filma jest poezija i poetičnost, te bi sukladno tome film bez poetičnosti bio tek opisno likovno sredstvo, neka vrsta ilustracije teksta. Naime, nakon projekcije filma *Put u raj* 1970-te godine, prema scenariju samoga Krleže, a u režiji Maria Fanellija, bilo je puno nepovoljnih komentara o Krležinim predugim dijalozima i njihovoj dominaciji u filmu. Navelo je to Krležu da se pozabavi pitanjem filmskoga govora. Prema njegovu mišljenju, dijalog je u filmu evokativno sredstvo. Krležin je govor bio usmjeren na filozofsku ili poetsku dimenziju, i on uopće nije težio tomu da govor stvori dojam svakodnevnog, tipičnog čovjekova ponašanja (usp. Vlašić-Duić, 2013.). Stilizirani jezik sa svim svojim karakteristikama poput figurativnosti, poetičnosti, filozofičnosti i retoričnosti, prevladava i u Vrdoljakovoj ekranizaciji, pa je i to jedan od elemenata uspješnosti filma, koji nije iznevjerio piščeve sklonosti.

6.4. O filmu

Nakon što je 1977. ekranizirao Budakovu *Mećavu*, Vrdoljak se okrenuo nizanju adaptacija hrvatske književnosti. Iz današnje perspektive mogli bismo pomisliti kako su te Vrdoljakove adaptacije dio nekog njegova projekta. Naravno, taj „projekt“ nije po Kragiću (2006,16-17) tako monumentalan poput onog Rossellinijeva historijskog i historiografskog iz šezdesetih i sedamdesetih godina, ali je svakako jednako intrigantan. Ti filmovi, doduše korespondiraju na općoj razini s onima rekonstrukcije prošlosti tako čestima u francuskoj kinematografiji, a posebno s takozvanim filmovima baštine u britanskoj kinematografiji, koji su upravo u razdoblju kada je Vrdoljak režirao svoje ekranizacije Marinkovića i Krleže doživjeli svoj procvat na Otoku, napose u Leanovoj i Ivoryjevim adaptacijama E. M. Forstera³¹. Takvi su se filmovi prihvaćali kao kulturni fenomeni, ponajprije zbog svojih književnih predložaka, te načina njihove adaptacije, zasnovane prije svega na elaboriranoj i vizualno raskošnoj mizansceni koja preteže nad pripovijedanjem. *Glembajevi* su od svih

³¹ Naslovi na koje se misli su: *Put u Indiju* (1984) Davida Leana, te *Soba s pogledom* (1986.), *Maurice* (1987) i *Howards End* (1992.) Jamesa Ivoryja.

Vrdoljakovih filmova ponajviše stekli takav status ostavljajući, pomalo nepravedno, u sjeni *Kiklopa*.

Dok je u *Glembajevima* Vrdoljakova zasluga ponajprije produkcijske naravi, ali i onoga koji je istovremeno funkcionalno filmizirao dramu, povezujući pritom pamljivtu glazbu Arsena Dedića, fotografiju Vjekoslava Vrdoljaka, te vrstan rad s glumcima³², dotle *Kiklop* s druge strane svoje temeljne produkcijske inovativnosti³³, barem u nekim svojim fragmentima djeluje kao onaj tip adaptacije koji možemo nazvati kongenijalnim, naspram pretežito ilustrativnog kakvog nalazimo u *Glembajevima*.

Govoreći o Vrdoljaku svakako treba istaći njegovu inspiraciju Ingmarom Bergmanom. Po svojim raspoloženjima, mračnim strastima i usudnosti jedne obitelji *Glembajevi* se oslanjaju na Ibsena, a Vrdoljak je, s obzirom na svoje sklonosti, svoj film „oslonio“ na velikog Šveđanina i njegov magični realizam. „U tom pogledu Vrdoljak je uveo naš film u suvremena svjetska kretanja pripadajuća, prije svega i tako reći isključivo, suvremenom evropskom filmu“ (Boglić, 1989:40). Stoga možemo reći da su *Glembajevi*, koliko naš hrvatski, a u ono vrijeme i jugoslavenski film, isto toliko i dio europskog konteksta, kako je istaknuo i Kragić povezujući ga s „filmom baštine“.

Kvatliteti filma svakako je doprinijela i izvrsna fotografija Vjekoslava Vrdoljaka, jednako kao i trud svih drugih suradnika na filmu.

6.5. Glumačka podjela

Osim odlično odrađenog posla na scenariju i režiji, Vrdoljakov film ima još jedan adut, a to je fantastična glumačka podjela. Usuglašena glumačka umijeća velikih glumačkih imena, koja svakako predvodi Mustafa Nadarević, glumac čija genijalna kreacija, kako navodi Vlačić (1988.), „opsenjuje i izaziva unutrašnje ushićenje“. Svojim glumačkim ostvarenjima za Nadarevićem ne zaostaju ni izvrsni Tonko Lonza (Ignjat Glembaj), sugestivna i zanimljiva Ena Begović (barunica Castelli-Glembaj), Bernarda Oman (Beatrice/sestra Angelika), Zvonimir Zoričić (Franz), Matko Raguž (Silberbrant), te Žarko Potočnjak (Puba Fabriczy) koji su svojim ulogama dostojno zaokružili ono najbolje u ovom filmu.

Prema tadašnjoj kritici npr. Munitiću (1988.) riječ je o, na prvi pogled, smionoj i neočekivanoj podjeli, no ona je u konačnici „vrhunski originalna i besprijeckorno uigrana“.

³² Rad s glumcima trajna je autorska crta Vrdoljakova redateljskog rukopisa. No, o tome će više riječi biti kasnije.

³³ Zanimljivo je napomenuti kako je Vrdoljak upravo s *Kiklopom* uveo praksu istodobne realizacije dugometražnog filma i televizijske serije. Nakon 1990-tih to je postalo uobičajeno u hrvatskoj kinematografiji.

Uz već spomenute nositelje glavnih rola (Tonka Lonzu, Enu Begović i Mustafu Nadarevića), koji svojom glumom ostvaruju gotovo idealni filmski model za interpretaciju Krležinih likova, jednako su dobra ostvarenja postigli i glumci u sporednim odnosno epizodnim ulogama.

Jedna od tih epizodnih uloga svakako pripada i već spominjanom slugi Francu. Riječ je o potpuno novom, redateljevu liku. Iako je sluga sporedni lik, mogli bismo reći kako na neki način ima „glavnu“ ulogu, jer upravo je on taj čimbenik koji produbljuje krizu osnovne dramske situacije. Izborom Zvonimira Zoričića za ulogu Franca, Vrdoljak je zaista smiono razriješio prototip sotonina izaslanika na zemlji. „Pod maskom i režiserskom instrukcijom, glumčev izraz sa pogledom 'koji ne gleda', spuštenim kapcima i tamnim podočnjacima, oteklinama na obrazima i mrljasto-tamnom kožom, savršeno poprima izgled osobe pod manijačnom neurozom“ (Jevremović, 1988:69). Zanimljivo je kako Leone upravo u toj zatomljenoj strasti i pritajenosti sluge Franca prepoznaje sličnost s licem s portreta, o čemu smo već pisali, no kad se na njegovu licu pojave isti znaci demonske snage on neće biti u mogućnosti vidjeti ih. Ta Leoneova demonska snaga doći će do izražaja upravo u sceni sukoba s ocem. Osvijetljen tek munjama s neba i s izrazom lica koje ne pripada psihički uravnoteženoj osobi, Leone će posegnuti za stolcem ne bi li s leđa usmrtio starog Glembaja.

No, to što je sotona ušla u Leonea, doduše tek na tren, ne narušava dignitet onog pravog sotonina izaslanika u kući Glembajevih. Tako barem izgleda na prvi pogled. Jer Vrdoljak je Leoneu ostavio puno teži „usud“: svjesno odlaženje u ludilo. „Leone susreće nečastivog ne zato što ga progoni 'zla kob', ubistvo koje počini nije posledica naslednog ludila, već svesnog raslojavanja ličnosti koja u idealističkoj potrazi za osobama koje su nestale iz života, vampirizuje svet oko sebe isto onoliko koliko poetizuje neke svoje odnose“ (Jevremović, 1988:69-70).

Leoneova krhkost u susretu s nečastivim zapravo je nevjerojatna studija raskola i samoće. Čista suprotnost Leoneu jest upravo njegov otac, Ignjat Glembaj, oličenje bezočnosti. Vrdoljak je spretno sučelio ta dva potpuno oprečna svijeta.

Jednako zanimljiv, ali i problematičan je i Leoneov odnos sa ženama. S jedne strane on čezne da se spoji s Angelicom, suprugom svog pokojnog brata, koja se nakon njegove smrti zaredila. S druge strane upustio se u flert sa svojom pomajkom barunicom Castelli-Glembaj, prepuštajući se tim činom u potpunosti svojoj sudbini. No, bez obzira na sve navedeno, jedina žena koju je želio uz sebe i kojoj je jedino pripadao bila je njegova majka.

Spomenimo ovdje kako majka nije jedina pokojna osoba s kojom Leone „komunicira“. Leone će u onoj istoj sobi, u kojoj je provodio lijepe trenutke sa svojom majkom, razgovarati s Angelicom Barboczy, još jednom osobom koja se nikada nije uklopila u obitelj Glembaj. To je ujedno i odgovor zašto baš ona. Upravo će Angelica Barboczy, sjedeći sučelice Leoneu, više puta ponoviti kako su svi Glembajevi ubojice i varalice.

Vratimo se još na trenutak Leoneovu odnosu s majkom. Zanimljivo je kako je jedina osoba koja Leonea smiruje u njegovim trenucima pustoši i beznada, upravo njegova majka. To je još jedan od elemenata koji idu u prilog Leoneovoj sudbini, jer davno su se oni koji obitavaju u kući-grobnici obitelji Glembaj odrekli Boga. Stoga i Leone, s obzirom da Boga nema, za jedinu svjetlost i svetost priznaje lik mrtve majke, koja je sebi oduzela život. U većini vjerovanja samoubojice nikada ne počivaju mirno u grobovima, već lutaju zazivajući, uglavnom bliske i drage osobe da im se pridruže kako se ne bi osjećali odbačenima od onih mrtvaca koji su svoje živote okončali prirodnim putem. Ipak, redatelj nije želio da lik pokojne majke djeluje sablasno, već je inzistirao na mekoj, baršunastoj viziji Leoneove majke.

Nadarevićev Leone toliko je slojevit da nam se čini nedostatnim ako svaki od tih elemenata spominjemo ponaosob. Ako se pokuša Leoneovu filmičnost verbalizirati, sigurni smo da bi se makar dio od one ekspresije izgubio u pokušaju „prijevoda“. Dovoljno je pogledati završnu scenu između Leonea i barunice Castelli-Glembaj. Kulminacija počinje već njenim ulaskom u sobu gdje se nalazi odar starog Glembaja i u kojoj Leone sjedi i skicira svog mrtvog oca. Svakim trenom napetost između Leonea i pomajke raste sve više i više, te će dovesti do neizbježne tragedije. I dok barunica pada niz veliko stepenište kuće Glembajevih, Leoneovo se lice munjevito raslojava i cijepa i na njemu, baš kao na filmskom platnu, gledamo njegovu potpunu psihičku propast. „Uistinu svih sedam „zmijskih svlakova“ je skinuo Nadarević da bi svog Leonea doveo u meta-situaciju kad telo po liku, i po biću glumca, biva tek oklop, ljuštura koja jedva zaptiva duševnu bol“ (Jevremović, 1988:72-74).

Još je jedan lik u Vrdoljakovu filmu potpuno drugačiji u odnosu na književni predložak. Riječ je o osobnom ispovjedniku barunice Castelli-Glembaj, Alojziju Silberbrantu. Tako Vrdoljak umjesto suhonjavog svećenika, lica bezličnog kao da je od gume, uvodi u igru čovjeka koji prije odaje dojam sportski građenog mladića, nego pobožnog, pomalo boležljivog redovnika. Upravo zbog svih svojih karakteristika po kojima se razlikuje od ostalih baruničinih ljubavnika koji dolaze u kuću, on bi mogao izazvati zanimanje kod nje.

Matko Raguž se, zbog svojih fizičkih atributa, uz minimalno šminke pokazao odličnim izborom za ulogu Silberbranta.

Način komuniciranja, sipljiv glas i smetenost foliranta pod plaštom redovnika, što i jest srž ovog lika, jedino je što je ostalo iz drame u ovom filmskom Silberbrantu. Jevremović (1988.) ističe kako u *našem* filmu još nismo imali prilike vidjeti takav spoj farizejstva i tipične muške mlakosti kad je posvećena celibatom, kakva je vidljiva u sceni u kojoj Silberbrant ulazi u Leoneovu sobu ne bi li na bilo koji način od njega dobio obećanje da će se pokajati za ono što je rekao pred svojim ocem, koji je istovremeno Silberbrantov gospodar, ali i muž one koja ga „drži kao ljubavnika“.

Tog Silberbrantova gospodara utjelovio je Tonko Lonza, glumac koji je do tada igrao u više Krležinih drama, u mnogim adaptacijama Krležine proze, čitao je njegove stihove, govorio esejističke tekstove. Ipak, rola Ignjata Glembaja zasigurno je najbolje što je postigao Tonko Lonza, a što ima veze s Krležinim djelom. Rezultat koji je svojom glumom postigao Lonza nije ništa manje svjetski od onog Burta Lancastera ili pak Erlanda Josephona u bilo kojem Bergmanovu filmu³⁴. Ignjat Glembaj u izvedbi Tonka Lonze toliko je stvaran da je, u tom trenutku bilo teško zamisliti tog iskusnog glumca u nekoj drugoj ulozi na filmskom platnu, a pogotovo bilo kojeg drugog glumca u toj ulozi.

U Vrdoljakovu viđenju ovaj je agramerski buržuj i muž fatalne barunice potpuni gospodin. Zbog načina na koji nosi odjeću, zbog njegovih gesti, mimike i boje glasa, pokoravaju mu se čak i onda kada nije u pravu. On zadržava svoju senzualnost u odnosu sa barunicom i onda kada o njoj govori Leoneu već potpuno razorena srca, jednako kao što zadržava svoje dostojanstvo dok polumrtav pada u fotelju iako istovremeno ne krije da je poražen zbog istine s kojom ga je suočio njegov sin. Sve ono pokvareno u Ignjatu Glembaju Lonza je uspio pokazati kao posljedicu onog istog bezbožništva koje nije strano ni drugim likovima, a koje se pretvara u nešto demonsko onog trena kada neprijatelj pokaže prve znake slabosti. Bez obzira na sve to, stari Glembaj privlači pažnju gledatelja nekom neobičnom sjetom koja se tokom cijelog filma oslikava na njegovom licu i titra u njegovu glasu. Kao da u njemu postoji neka davno zatamljena dobrotu, želja za ljubavlju koja sad žali što se nije uspjela ostvariti, jer je nepovratno prošla njena prilika da se ostvari. Svoj vrhunac to

³⁴ U Lancasterovom slučaju riječ je o filmu *Gepard*, redatelja Luchana Viscontija iz 1963. godine, dok je Erland Josephon debitirao u filmu *Kiši na našu ljubav* (1946) Ingmara Bergmana, te se njihova suradnja nastavila i na drugim zajedničkim filmovima *Veselje* (1950.), *Lice* (1958.), *Na pragu života* (1958.), *Đavolovo oko* (1959.), *O svim tim ženama* (1964.)-na kojem je bio i koscenarist, *Vučje doba* (1968.), *Strast* (1969.), *Krici i šaputanja*, *Prizori iz bračnog života* (1975.), *Licem u lice* (1976.), *Jesenja sonata* (1978.) te *Fanny i Alexander* (1982.) (usp. *Filmski leksikon*, 2003:328 i 277).

doživljava u sceni sukoba sa Leoneom, kada pred sobom ne vidimo gnjusnog, pohotnog starca, već nekoga tko je davno shvatio da je iskoristio sve adute koje je imao. U svojim posljednjim trenucima Glembaj će upitati svoju mladu ženu gdje je bila, a ona će, previše brzo, odgovoriti u šetnji. Potpuno slomljen stari će Glembaj moći konstatirati tek kako vani sve vrijeme pada kiša, još jedan potpuno novi, nadopisani dio. U tom trenutku ta će kiša biti puno više od tek obične vremenske nepogode.

A tko je zapravo bila barunica Castelli? Za početak čak je i ta njena titula barunice vrlo upitna. Leone ju je prvi put vidio nad odrom svoje majke, kada je došla odati „počast“, a onda je još istog dana dala prenijeti stari tepih, na kojem se on igrao *Tisuću i jedne noći*, u svoju vilu Nad Lipom.

Vrdoljakova je Castella najmlađa, ali i najzanosnija Krležina barunica. Tome svakako pridonose i kostimi Ike Škomrlj, među kojima se svakako ističe svileni, čipkom protkana haljina iz scene „Nad lipom“. Teško se nešto može dodati upečatljivom prikazu Ene Begović, koja je više nego uvjerljivo iznijela ovu zamamnu, ali tešku i kontradiktornu rolu. Napomenimo kako će Ena Begović istu ulogu odigrati šest godina kasnije, na kazališnim daskama u predstavi koju redateljski potpisuje Georgije Paro. Ovoga puta kritike su bile gotovo jednoglasne u izricanju pohvala za Enu Begović. „Njena najbolja uloga dosada, potresno, njena pojava oduzima dah gledalištu“ (usp. Škrabe, 2013:276-278), tek su neke od kritika na njenu barunicu Castelli

Barunica je, prema svim Krležinim naznakama, vjerovala kako je isključivo tijelo i tjelesno ono što ženu čini ženom i to je u ovom filmu postalo prezentno. Postalo je dio konstitutivne osobnosti barunice. Pa iako je ona svoju tjelesnost doživljavala kao nešto neposredno i poslovno, ipak je to, zahvaljujući režiji, kameri, ali i već spomenutim kostimima Ike Škomrlj, podignuto na jedan viši nivo koji je pokušao pokazati kako ono tjelesno u nama nije i ne mora biti nedolično, sramotno. Upravo se zahvaljujući barunici u srcu glembajevske teme našla ljepota. „To je ona posljednja božica s početka Krležina predgovora *Podravskim motivima*, kojoj polako, ali nezustavljivo, gasne njen metafizički dijamant. Ona, ta ljepota, nije stoga tu zato da usređuje, čime se samozavarava stari Glembaj. Niti zato da svodi račune i kompenzira socijalni pauperizam svog porijekla, o čemu lirski ironično meditira Leone“ (Salečić, 1989:9). Ona je zapravo tu kao izraz negacije i samonegacije.

Mani Gotovac (usp. Mikuličin, 2013.) smatrala je kako Vrdoljak zapravo nije shvatio Krležu, pa time ni barunicu Castelli. Gotovac ističe kako je barunica, prema Vrdoljakovu

viđenju, tek „kurva“ koja samo gomila račune na bankama proporcionalno broju svojih ljubavnika. Razliku između barunice i Angelice, prema njenu sudu, Vrdoljak svodi na banalni odnos kurva-svetica, zaboravljajući pritom da iza nevino bijele dominikanske odore sestre Angelice stoji samoubojstvo njezina muža, Leoneova brata. Treba podsjetiti kako je svaka adaptacija zapravo osobna interpretacija onoga tko adaptira određeni tekst. Sukladno tome ne može se reći da je Vrdoljak *Glembajevi* shvatio krivo, a Gotovac ispravno, riječ je tek o sasvim drugačijem shvaćanju iste stvari.

Uloga uplakane i šokirane žene lijepog lica, koja ne shvaća što joj se događa, dok istovremeno publika uživa u njezinoj veličanstvenoj dekorativnosti, pokazala se životnom ulogom Ene Begović.

Krležini *Glembajevi* u Vrdoljakovoj režiji ispričani su kroz stvarne i žive likove. Katkad to i nisu bili nositelji Krležinih ideja, već tipična Vrdoljakova osobna interpretacija, mistifikacija, pa čak i podvala, ali najvažnije od svega jest da je ta krivotvorina otpočetak pa do kraja fascinantno funkcionirala. Možda upravo na temelju te podvale, Vrdoljak je uspio demistificirati kanonski tekst Krležinih *Glembajevih* i na taj način ih približiti „običnom“ gledatelju.

6.6. Vrdoljakova režija

Pored svih kvaliteta koje *Glembajevi* kao film nesumnjivo imaju, ipak se najvažnijom, i po ukupni rezultat sudbonosnom, čini Vrdoljakova režija koja se kreće od precizne, čisto filmski artikulirane, mizanscene do globalne realizacije tog ogromnog kinematografskog zalogaja. „Savršena suradnja sa snimateljem, kompozitorom, scenografom, kostimografom, montažerom, ton-majstorom i kreatorom maske dolazi tu do punog i rijetko u nas viđenog vrhunca, pa se '*Glembajevi*' gledaju kao raskošna, uzbudljiva i integralno djelotvorna kino-freska minuciozne (ali nenametljive) kaligrafske izvedbe“ (Munitić, 1988:40).

Jevremović (1988.) ističe kako je vrlo malo onih koji se prihvataju režiranja Krležinih djela, pogotovo na filmu. Razlog tome pronalazi u činjenici kako filmski režiseri teško pronalaze vlastite metode čitanja mentalnih slika kako Krležine drame, tako i njegove proze, te njihovog redizajniranja u filmske, odnosno pokretne slike. Vrdoljaku je, prema njegovu mišljenju, to uspjelo, te smo u konačnici dobili rijetko dobru filmsku adaptaciju jednoga književnog predloška. Preplećući dramu i prozu, te izvlačenjem u prvi plan nekih dotada sporednih, popratnih motivacija ove drame, filmski su *Glembajevi* prerasli u posebni idejni

korpus znakova. Uvođenjem potpuno novog lika sluge Franca, o čemu smo već pisali, produbljuje se kriza osnovne dramske situacije drame, pri čemu se nadilaze sve dotadašnje analize i tumačenja tragičnog u djelovanju glavog junaka, psihički nestabilnog Leonea Glembaja.

Kao jedna od scena koje se svakako ističu jest ona između Leonea i starog Ignjata Glembaja, koju je redatelj postavio između dvije secesijske stolne svjetiljke. Svih dvadeset i tri minute, koliko traje ta scena, te dvije svjetiljke u kadru igraju kao dva vizualna pola, dvije potpuno iste svjetiljke kao kakvi produžeci dva tijela koja se pripremaju za odlazak u carstvo mraka (usp. Jevremović, 1988.). Ta je scena potvrda majstorstva Vrdoljakove režije, ali i kamere Vjekoslava Vrdoljaka. Scena je to koju nose „tek“ Mustafa Nadarević i Tonko Lonza. No, ona nije samo središnje mjesto filma već i njegov najefektniji dio.

Vrdoljaku polazi za rukom da sve ono što se na pozornici prepričava, gledatelju filma predoči vizualno.

6.7. Scenografija, kostimografija i glazba *Glembajevih*

Važan element u oslikavanju sablasne sudbine, ispunjene ubojstvima i samoubojstvima, koja prati obitelj Glembaj svakako ima i scenografija. Zanimljivo je kako, baš poput Bergmanova filma *Krici i šaputanja*, ni Vrdoljakovi *Glembajevi* gotovo da nemaju eksterijera.³⁵

Kao što smo već napomenuli filmski *Glembajevi* ne započinju u crvenom salonu, kao u književnom predlošku, iako je taj Krležin salon u filmu metafora za scenografičnost života članova obitelji Glembaj, taj crveni salon je, kako ističe Jevremović (1988.), neka vrsta scenografskog uterusa u kome svi koji jednom uđu teško iz njega izlaze i u koji se svi vraćaju. Mjesto je to gdje teče krv, a portreti umrlih opominju na nasilno ubijene.

Prva scena u kojoj naslućujemo unutrašnjost te kuće-grobnice jest trenutak kada se Leone, prvi put nakon majčine smrti, vraća kući. On će krenuti stubištem, istim onim niz koje će pasti barunica Castelli nakon što ju rastrojeni Leone probode škarama, a na njegovom će ga vrhu dočekati sluga Franc, sotonin predstavnik u toj kući-grobnici. Riječ je o još jednoj nadopisanoj sceni. „Crveni pliš, pozlata i gips, glačani mesing, ebanovina, tmasti zastori, ružičasti sagovi, vitraži na lampama, kapelica puna sveća i cveća (dopisano), teški nameštaj

³⁵ Podsjetimo ipak na scene snimljene u eksterijeru: dječak Leone s majkom na Mirogoju, trenutak nesreće u kojoj pogiba Rupertica, kadar palače Glembaj, ulaz u umobolnicu, scena sa slugom Francem na dvorištu, te scena u kojoj Ignjat Glembaj nosi tijelo utopljene kćeri.

koji se ne pokreće čitav vek, lampe, zidne svjetiljke, tamna ogledala, 'jednom rukom je vezao' scenograf Željko Senečić u maniru svetskog majstora, da bi snimatelj Vjekoslav Vrdoljak sledio svetlucavost tkanina i nameštaja, vitražnih svetala i pozlata“ (Jevremović, 1988:67). Kuća je to koja istovremeno podsjeća i na bordel i na gotičku katedralu. Dok je Vrdoljak prvo kao scenarist, a zatim i kao redatelj, osmislio spiralu smrti u toj kući-grobnici, scenograf Senečić je njenu unutrašnjost inscenirao kao mjesto gdje se, pomalo sablasno, čuju krici i šaputanja. Njegova je scenografija bojala atmosferu odnosa među likovima, što je uspješno pratila kamera, naglašavajući pritom bjelilo i staklenost. No, u toj kući bijelo ubrzo prestaje biti simbol čednog i nedirnutog, i postaje mrtvačko bljedilo. Prva scena u kojoj se naslućuje nutrina kuće Glambajevih jest tren kada Leone, godinama nakon smrti svoje majke, po prvi put zakoračuje u kuću. Kao da nagovješta tragičan kraj, Leone će se krenuti uspinjati masivnim stubištem, na čijem će ga vrhu dočekati sluga Franc. Spomenimo kako se radi o nadopisanoj sceni. Iako već u ovom trenutku, možda i zbog sluge Franca, to stubište ostavlja pomalo sablasan dojam, taj će se osjećaj dodatno intenzivirati u trenutku kada će niz njih padati krvavo, izbodeno tijelo barunice Castelli. „Crveni pliš, pozlata i gips, glačani mesing, ebanovina, tmasti zastori, ružičasti sagovi, vitraži na lampama, kapelica puna sveća i cveća, teški namještaj koji se ne pokreće čitavi vek, lampe, zidne svjetiljke, tamna ogledala“ (usp. Jevremović, 1988), sve je to „osmislio“ scenograf Senečić ne bi li oslikao kuću – grobnicu, koja je ponekad podsjećala na gotsku katedralu, a ponekad na bordel. Jevremovića je Senečićeva scenografija podsjetila na Krležinu pjesmu *Naša kuća*, koja kao da je scenografu poslužila kao „skica“.

„Kuća je naša prokleta, bolesna, pakao!
 I nema božjeg dana
 kad krv ne bi iz novih briznula rana,
 i nema božjeg dana
 kad ne bi netko plakao.
 O naša kuća je prokleta, bolesna, pakao!
 U kući se našoj ljudi bodu, kô otrovne ose,
 po hodniku, gdje petrolejke gasnu u prlavoju spirali,
 crne sanduke nose.
 O, koliko dūša se kòd nās ù kući tâli,
 a ljudi očajno viču po stubama u spirali.“ (Krleža, 1973: 109)

Senečićevu scenografiju vješto su pratili i kostimi Ike Škomrlj, među kojima se svakako ističu oni barunice Castelli-Glembaj. Već smo pisali o njenoj svilenosti, čipkom protkanoj haljini iz upečatljive scene u vili Nad lipom. No, ne možemo a da ne spomenemo i njene starotalijanske uzorke čipke, njene rukavice u boji šampanjca ili pak slonove kosti,

modre manžetne na njenom kostimu i čarape kroz koje se nazirala koža. Ipak, svi ti kostimi nisu pomogli barunici da sebe ne gleda strogo, neprekidno triježno i čak sugestivno okrutno.

No to tjelesno u filmskoj barunici Castelli-Glembaj ne bi se činilo tako zamamno, i gotovo fizički uvjerljivo, da nije za podlogu imalo zvuke partiture Arsena Dedića. Njegova će glazba po kvaliteti svoje fraze podsjetiti na glazbenu frazu iz *Doktora Živaga* autora Mauricea Jarrea³⁶. Ljubav, ali i trpljenje zbog vlastite ljubavi prema sudbini, poslužila je Arsenu Dediću da napiše glazbu po kojoj će odsad odzvanjati pojava Krležine barunice Castelli-Glembaj, kako na sceni tako i u životu.

6.8. Jezik filmskih *Glembajevih*

Jelena Vlašić-Duić u svom tekstu *Govor u hrvatskom filmu* (2009.) ističe kako se lako i često izriču tvrdnje o tome da je govor u nekom filmu dobar ili loš, no mnogo se rjeđe, pa i teže, iznose argumenti kojima se takve tvrdnje dokazuju. Autorica smatra kako bi, da bi se kritički moglo govoriti o hrvatskom filmskom govoru, najprije taj govor trebalo opisati. Ono što je nama relevantno za ovaj rad jest činjenica kako je usporedba teksta koji je realiziran u filmu i književnih predložaka prema kojima su ti filmovi rađeni potvrdila razliku između pisane riječi u književnom djelu i govorene riječi u filmu. Dok je za knjigu karakteristična slobodna distribucija pozornosti, film je zamišljen za kontinuirano gledanje i zbog toga teži jednostavnosti i razumljivosti, stoga se višeslojnost značenja u filmu često dokida, a književni se predložak nužno reducira.

U filmu se preferira način glume kojim se nastoji stvoriti dojam svakodnevnog, tipičnog ponašanja. Stoga hrvatski scenaristi, nastojeći postići vjerodostojnost, često koriste dijalekt. No, ako se želi izbjeći poistovjećivanje likova s nekom sredinom, te istovremeno izbjeći društvene i socijalne konotacije, likovi u filmu govorit će standardom.

Takav je slučaj s *Glembajevima*. Radnja filma se događa u Zagrebu, a svi likovi govore standardom, što ne treba čuditi ako se uzme u obzir i činjenica da su svi urbani i obrazovani. Kad Leone Glembaj u svojoj komunikaciji s ocem govori klasičnije, uzornije, formalnije nego kad, također na standardu, komunicira s drugim likovima, njegov govor je

³⁶ Maurice Jarre, francuski skladatelj koji je na filmu počeo raditi 1951. godine, te se vrlo brzo afirmirao kao vrhunski skladatelj filmske glazbe u svijetu. Napisavši glazbu za osamdesetak igranih i desetak dokumentarnih filmova Jarre se uvrstio i među najplodonosnije filmske skladatelje. Oscarima je nagrađen za glazbu filmova *Lawrance od Arabije* (1962.) i *Doktor Živago* (1965.) D. Leana. Glazbena tema iz *Doktora Živaga*, poznata kao *Larina pjesma*, postala je hitom svjetske popularnosti (usp. Filmska enciklopedija 1., 1986.).

ujedno i simptom njihova odnosa. On je pokazatelj da između oca i sina nema ni opuštenosti, ni bliskosti kakva se u takvim obiteljskim odnosima očekuje.

U hrvatskom filmu većina slabosti govora odnosi se na govornu neprirodnost. Glumcima se pritom zamjera deklamiranje, plošnost dijaloga, slaba veza s partnerom kojemu se govori, teatralna gluma, ali i činjenica kako gledatelj i nije baš uvjeren da bi određena osoba u određenoj situaciji baš tako govorila. Toj skupini neprirodnih govora pripadaju načini na koji govore barunica Šarlota Castelli-Glembaj i odvjetnik Fabriczy. Njen je govor dapače najneprirodniji od svih. Barunica često ostvaruje velike, patetične intonativne lukove, ima jak vibrato, a često naglašava gotovo sve riječi, pa se iz toga, naravno pogrešno, stječe dojam da je u njezinu govoru sve podjednako važno.

Odvjetnik Puba Fabriczy pak, i u drami i u filmu, pledira tražeći da se izda demanti na novinski članak o aferi Rupert-Canjeg, a u kojem se barunicu Castelli-Glembaj optužuje za ubojstvo jer je Rupertovu pregazila kočijom. U književnom predlošku odvjetnik pledira u salonu, njegov je monolog znatno dulji od onog filmskog, te se on obraća prisutnima u salonu s mnogo više germanizama i njemačkih riječi te u mnogo dužim rečenicama. U Vrdoljakovu filmu taj odličan pledoaje Žarko Potočnjak, koji tumači filmskog Pubu Fabriczyja, izgovara u sudnici.

Šakić je, nazivajući Vrdoljaka majstorom klasične adaptacije, istaknuo upravo *Glembajeve* kao primjer Vrdoljakova „pouzdana pristupa: kazališni temelj, rafinirana vizualnost slike i scene primjerene duhu predloška te klasična režija s funkcionalnom primjenom nasljeđa modernizma u službi scenarija te zaključuje da su Vrdoljakovi *Glembajevi* primjer vjerne i logične, filmski promišljene vizualizacije književnog teksta“ (Vlašić-Duić, 2013.).

6.9. Zaključak

Bogišić (2006.) je primijetio kako je Vrdoljak jedan od rijetkih naših redatelja uopće koji je kao čitatelj povjerovao u hrvatsku književnost. On smatra da je ta činjenica izuzetno važna, jer onaj tko povjeruje u neku književnost, vjeruje i u njezin predmet, njezinu građu, svijet i priče. „Sve su Vrdoljakove filmske i televizijske priče uzete iz hrvatske književnosti. Radio je na predlošcima mnogih pisaca, ponešto od toga citatno je skriveno, no u osnovi se od autora svojih priča nije skrivao. Petorica koja su se skrivala od mnogih, čuvajući pisca u sebi

od književnika kojim su ga odjenuli, njega se nisu bojala: Šibl, Marinković, Novak, Raos ni Krleža“ (Bogišić, 2006:36).

Vrdoljak je, kako smo već spomenuli, u svom scenariju Krležine tekstove montirao, kratio, mijenjao i čak, počinio najveće „svetogrđe“, pa ih je nadopisivao. No, unatoč svemu nije iznevjerio duh Krležina djela i rečenice.

Glembajevi su se pokazali pravim *homageom* velikom, ali u svom originalu vrlo nefilmičnom piscu. Ovaj film nudi inteligentno i suvremeno čitanje Krležina teksta, kako to smatra Vlajčić (1988.), i to s elementima filmskog spektakla i povijesne sentimentalne drame.

Da bi na neki način olakšao teret pomalo zastarjele Krležine dramaturgije, koja je svojedobno nastala pod uočljivim utjecajem nordijskih pisaca Strindberga i Ibsena, redatelj je potražio pomoć u sferi suvremenijih filmskih nordijskih utjecaja. Ne čudi stoga što je u svoje *Glembajeve* unio elemente koje je preuzeo iz Bergmanova filmskog iskaza vidljivog u filmu *Fanny i Alexander*. Tako u konačnici dijelovi Vrdoljakova viđenja Krležina svijeta u stanovitoj mjeri asociraju na duh i ugođaj švedskog majstora. Posebno je to vidljivo u nadopisanoj sceni između Leonea i njegove majke.

Filmom dominira metafora širokog, masivnog stubišta. Njime se uzlazi i silazi, na njemu se umire i plače. S druge strane cijeli film je uokviren simbolizmom kočije, on počinje smrću stare proleterke Rupertice pod kotačima kočije barunice Castelli, a završava smrću starog Glembaja i njegove žene. I dok u slučaju smrti stare Rupertice kočija izravno čini zlo, u slučaju infarktnog stanja Ignjata Glembaja, do kojeg je došlo uslijed svađe s Leoneom, ona čini dobro djelo, dovozi liječnika ali smrt je već došla po svoje. No, nisu to jedina dva elementa koja su u Vrdoljakovu filmu postala (s)misao koji/koja se vidi. Salečić (1989.) navodi i pisma što ih Leone daje ocu, a iz kojih se vidi pozadina, odnosno bit onoga što u pojavnom sloju figurira kao ljubav barunice Castelli prema starom Ignjatu Glembaju, jer riječi lete a ono što je napisano ostaje. Slično je i sa sestrom Angelicom i inscenacijom njezine „privatne“ kapelice koja uključuje simboliku crkve kao žene koja hoće postati majkom i crkve koja se izjednačuje sa slikom svijeta. Kad u jednom trenutku u Leoneovim očima, na njegovu licu, u njegovoj gesti i zraku zatitra njegova, gotovo incestuozna, naklonjenost prema Angelici, do izražaja će doći sva kvaliteta Vrdoljakova zanata.

Možemo spomenuti kako *Glembajevi*, koje možemo smatrati jednim od najvažnijih dosega hrvatske kinematografije, bolje funkcioniraju kao film, a manje kao serija, točnije

serijal od tri epizode, koje više podsjećaju na tri klasična kazališna čina, te konvencionalnije prate dramsku fabulu.

6. *SVEĆENIKOVA DJECA*

7. 1. Privlačnost Matišićevih tekstova

Film *Svećenikova djeca* jedan je u nizu ekranizacija rađenih prema književnom predlošku Mate Matišića, što je vidljivo i iz ovog rada u kojem se, osim spomenutog filma bavimo i filmovima *Kad mrtvi zapjevaju*, te *Ničiji sin*. Naime, Matišić je jedan od najizvođenijih suvremenih hrvatskih dramskih pisaca u 21. stoljeću, koji u svom radu uspijeva zabiti oštricu u društveno tkivo i glib u koji je upalo. Zanimljivo je kako Matišić, u vrijeme kada su se *Svećenikova djeca* prvi put pojavila, dakle 1997. godine, slovio za najoriginalnijeg i najzanimljivijeg hrvatskog dramatičara mlađe generacije. Šesnaest godina kasnije, u vrijeme kada nastaju prvo scenarij, a zatim i film prema Matišićevu predlošku, njega se smatra najtalentiranijim i najkontroverznijim dramatičarem, pa i scenaristom srednje generacije. Što je to u Matišićevim tekstovima tako privlačno hrvatskim redateljima?

Prema riječima samoga autora ono što je odredilo veliki dio njegova dramskog opusa jest njegov zavičaj, točnije Ričice kraj Imotskoga. Matišić nije morao smišljati tematske okosnice svojih drama, bilo je potrebno tek dramaturški obraditi sve one događaje koje je vidio, te od njih stvoriti priče. Pritom Matišić ističe kako su njegove drame uglavnom tragične jer je prostor iz kojeg potiče, već spomenute Ričice, prostor izumiranja.

Matišićevo se zanimanje za kazalište rodilo spontano i bez nekog umjetničkog utjecaja, za koji bi se moglo reći da ga je odredilo na bilo koji način. U knjižnicama je Matišić potkraj srednje škole počeo posuđivati, i naravno čitati, sve drame do kojih je mogao doći, a onda se i sam odlučio na pisanje, u početku „*skidajući*, kako to rokerskom terminologijom objašnjava, pisce koje je čitao“ (Ivanković, 2006:10-11). Ipak, u njegovu prvom djelu, drami *Namigni mu, Bruno* iz 1985. godine, teško je nazrijeti utjecaje pomno odabrane Matišićeve lektire, koja obuhvaća sve od Sartrea, Camusa i Brechta do Pirandella i Šnajdera. Svoju praizvedbu drama *Namigni mu, Bruno* doživjet će 1987. godine u Splitu pod promijenjenim naslovom *Bljesak zlatnog zuba*, a zatim će proći punih dvadeset i osam godina do novog uprizorenja pod istim naslovom, u Gradskom kazalištu *Komedija* u režiji Zorana Mužića. Zanimljivo je napomenuti kako već ta prva Matišićeva drama u sebi sadrži sve elemente prepoznatljive za jednog zrelog autora. Matišićevi likovi tako izražavaju specifičan autoironičan humor, situacije se kreću na rubu apsurda, miješaju se duhoviti i tragični elementi pomiješani sa parodičanim pristupom društveno angažiranim temama.

Možda upravo zbog činjenice da piše o konkretnim stvarima, Matišićeve drame imaju univerzalni karakter, zbog kojeg će biti aktualne i za deset i više godina. Drugo važno obilježje njegovih tekstova jest blagi sentimentalizam, koji je vjerojatno izazvan njegovom osobnom životnom pričom. Upravo će taj sentimentalizam ostati trajnim obilježjem njegova dramskog pisma. Tu osjećajnost pojačava i Matišićev odnos prema likovima koje stvara. Njegovi junaci nikada nisu pozitivno ili negativno idealizirane figure, već su to uvijek likovi u kojima se suprotstavljaju moral i nemoral, religioznost i blasfemija, emotivnost i patrijahalna krutost. Razlog takvog odnosa autora prema likovima proizlazi upravo iz činjenice kako je, u početku svog formiranja kao pisca, svoje junake „prepisivao“ iz stvarnosti. Matišićevi su karakteri, kako je to istaknula Nataša Govedić (usp. Ivanković, 2006.) „hermeneutički zatvoreni u poštovanje svih konvencija dalmatinskog mentaliteta“. Ono što svakako definira samu esenciju prvih Matišićevih djela, ali i njihovih protagonista, jest gubitak zavičaja u „dušama“ njegovih stanovnika. Oni duboko i bolno čeznu za mjestom koje ih definira kao karaktere, ali i za običajima koji daju legitimitet njihovom svjetonazoru. A to njima tako važno mjesto, polagano, doslovno i simbolički, prestaje postojati. Kako je svojedobno ustvrdila Sibila Petlevski (usp. Ivanković, 2006.) Matišićevom liku nije potreban psihološki već isključivo socijalni identitet. To naravno nipošto ne znači da su njegovi likovi lišeni svog psihološkog identiteta, već *samo* progresije u svom psiho-intelektualnom razvoju.

Iako se Matišića nerijetko predstavlja kao dramatičara ruralne tematike, analiza njegova dramskog opusa dokazuje kako Matišić miješa jezične stilove, isprepliće usmenu i pisanu kulturu te se poigrava starim i novim žanrovima, koristeći pri tome grotesku kao modus nadilaženja zbilje.

7.2. Dramski predložak

U trenutku kada se pojavio Brešanov film *Svećenikova djeca* reklamiran je kao komedija. Radnja filma započinje dolaskom mladog svećenika don Fabijana na neki jadranski otok, te otkriva kako svi vole starog župnika don Jakova koji je otišao u penziju, dok njega, pomalo užtogljenog i ne pretjerano druželjubivog, baš i ne vole. No, don Fabijan je posvećen svom poslu, pa tako u velikoj želji da nešto napravi odluči povećati natalitet na otoku. U tom naumu pomoći će mu otočki trafikant koji će zajedno s don Fabijanom bušiti kondome koje prodaje. Njima dvojici uskoro će se pridružiti i ljekarnik, koji će antibebi pilule mijenjati vitaminima. Zahvaljujući iznenadnom povećanju trudnoća otok malo po malo postaje fenomen pa stoga počinju dolaziti turisti jer se proneše glas kako su uz obalu plodonosne

struje. No, osim tih pozitivnih posljedica, cijela će situacija izazvati i niz nesreća i nesporazuma. Prvo natjeraju u brak muškarca protiv njegove volje, slagavši mu pritom kako je upravo on otac djeteta promiskuitetne djevojke s otoka. Nakon toga zatrudni trubačica, djevojka pirotehničara koji pogine, a njegovi roditelji, ne bi li je spriječili da pobaci, zatvore je. U pokušaju da sama napravi pobačaj izgubi bebu, ali i sposobnost rađanja. U međuvremenu pred svećenikovim vratima netko ostavi dijete koje uzme trafikantova žena. Naime, ona i muž ne mogu imati dijete, pa ona iskoristi situaciju u kojoj ucijeni svećenika i trafikanta da će otkriti svima kako upravo oni buše kondome, ako joj ne dopuste da uzme napušteno dijete. Stvari se zakompliciraju kada saznaju da je majka djeteta luda Ana. Trafikant, iako se boji da bi i dijete moglo biti ludo, sažali se nad njim i odluči dopustiti ženi da ga zadrži. Jedan od turista koji su došli zbog plodnih voda umire zbog kupanja u hladnoj vodi, onaj nesretni muž pokušava izvršiti samoubojstvo skokom sa stupa, no u tom trenutku u moru pronalaze tijelo mrtve djevojčice. U ispovijedi don Fabijanu onaj omiljeni župnik s početka priče priznaje svoj grijeh spram mrtve djevojčice.

Tako završava priča filma, ali ne i sami film. Naime, riječ je o filmu koji ima okvir. Na smrt bolesnom don Fabijanu, koji čeka operaciju, u bolnicu dolazi svećenik radi ispovijedi. Iako u početku odbija ispovijed na kraju ipak pristaje, te mu ispriča sve događaje. Tako je cijeli film zapravo don Fabijanova ispovijed. Cijela priča postaje dodatno zanimljiva, ali i paradoksalna ako se zna da je njen autor Matišić jedan od rijetkih, ako ne i jedini važni hrvatski umjetnik koji je doista praktični vjernik (usp. Pavičić, 2012.).

Matišićeva je posvećenost onome o čemu bi neki najradije šutjeli očita već u samom podnaslovu drame. Autor navodi kako je riječ o ispovijednoj tajni u tri čina. I dok je u književnom predlošku ispovijedna tajna prisutna tek kao zaključna nit epiloga, u filmu i scenariju, s druge strane, ona je postala ključnim okvirom čitave radnje. Upravo je to okosnica koja je osim dvojice svećenika i sve nas gledatelje učinila njezinim svjedocima.

Zanimljiva je, ali i scenski neobično zahtjevn, dramaturška kompozicija *Svećenikove djece*. Prvi čin mogao bi se nazvati eksplikacijom, drugi zapletom, dok je cijeli treći čin, zajedno s postojećim epilogom, zapravo jedan veliki i neočekivani epilog drame. „Iako se u trećem činu postupno doznaje što se u međuvremenu dogodilo, jasno je kako nedostaje klasični rasplet komada. On se u toj dramskoj homiliji – koja primjerom iz crne kronike tumači starozavjetne riječi "... duh Gospodnji ispunja svemir... zato ne ostaje skriven to nepravедно govori..." - ne događa, naime, na materijalnoj, nego na duhovnoj ravni“

(Ivanković, 2006: 30-31). Čitav posljednji čin Matišić oraganizira na tradicionalnom motivu srednjovjekovnih moraliteta. Motiv je to čovjeka koji se, na samrtničkoj postelji, susreće sa svim svojim zabludama i grijesima.

Iako sam autor tvrdi kako nije „pisao tekst zbog posebnog društvenog ili političkog konteksta, teško je u njegovu pristupu ne vidjeti pomnost kojom su secirane sve one poroznosti finog tkanja koje čine taj društveni i politički kontekst, o kojima svakodnevno čitamo u novinama, ali se svejedno najčešće pravimo da ih ne vidimo... sve dok ne završe na filmskom platnu“ (Žmak, 2013: 8). Upravo su takav put prošla i *Svećenikova djeca*, koja su iz malo poznate drame prvi put izvedene u Splitskom HNK 1999. godine pod redateljskim vodstvom Božidara Violića i sa Josipom Gendom u glavnoj ulozi, doživjela da u svojoj filmskoj verziji postanu najgledanijim filmom u 21. stoljeću. Iste godine kada i Brešanov film, dakle 2013. godine, pojaviti će se još jedno kazališno uprizorenje iste drame na daskama Satiričkog kazališta *Kerempuh*. Ovoga puta režiju potpisuje Mario Kovač, a ulogu nesretnog svećenika tumači Željko Königs knecht. Treba istaknuti kako odnos Kovačeve predstave i Brešanova filma nipočemu nije komplementaran. Naime, niti je film predigra za predstavu, niti je ona s druge strane nastavak filma drugim sredstvima. Razradom scenarija i društvenim intervencijama postignuto je upravo suprotno. Dvije priče imaju zajedničku tek osnovnu premisu, te nekoliko dramskih čvorišta, dok su, s druge strane, značenja i krajnje posljedice poprilično, ako ne i potpuno razlikuju. Sve navedeno dokaz je koliko je kvalitetna drama pogodan materijal za raspisivanje u svakom mediju. Napomenimo kako su *Svećenikova djeca* svoje kazališno uprizorenje imala čak i u Puškinovom teatru u Moskvi i to 2004. godine. Redatelj je bio Aleksandr Ogarjov, a naslovnu ulogu don Fabijana tumačio je Nikolaj Čindjajkin, ruski nacionalni prvak.

7.3. Matišićevi likovi i glumačka postava

U Matišićevim dramama muški su likovi, zanimanjem najčešće određeni kao svećenici, vojnici i političari. Sam autor naziva ih trokutom užasa. Tako političari u parlamentima, koji su uglavnom starijih godina, šalju mladiće u ratove, a svećenici ih potom sahranjuju. Za takva je zanimanja, kako naglašava sam Matišić (usp. Balić, 2012./2013.), potrebna neka emocionalna hladnoća što je njemu osobno izuzetno zanimljivo prilikom *uvršćavanja* takvih likova u njegove drame.

Takav je lik i don Fabijan, kojeg Krivak (2013.) uz sav trud ne može smatrati pozitivnim likom kakvim su ga, zbog njegovih *dobrih namjera*, vidjeli drugi promatrači. Nije

teško zamijetiti kako Matišić i Brešan središnji lik svećenika postavljaju u suprotnost s crkvenom institucijom. Ta je suprotnost posebno uočljiva u sekvenci dolaska biskupa nadređenog don Fabijanu, koji nastojanja mladog kolege u povećanju nataliteta ismijava smatrajući ih neistinitima. Istovremeno, odobrava mu preljube koje ovaj nije niti počinio, smatrajući ih daleko manjim grijehom negoli spolne odnose s maloljetnicama. Zanimljivo je kako se spominjanjem takvih grijeha Crkve, Brešanov film usklađuje s ranije snimljenim filmom *Sumnja* (2008), Johna Patricka Shanleyja, u kojem se u glavnim ulogama pojavljuju Meryl Streep, Amy Adams, Philip Seymour Hoffman, te Viola Davis, nastalim također prema Shanleyjevoj višestruko nagrađivanoj drami. Naime, njegova je *Sumnja* 2005. godine osvojila sve važnije američke kazališne nagrade, uključujući Drama Desk, Tony te Pulitzer. Riječ je o filmu koji je snažno razradio mogućnost spolnoga maltretiranja maloljetnika unutar crkve, ali i institucionalnu svijest o pogreškama i pokušaj njihova ispravljanja.

Dodatnu kvalitetu Matišićevim likovima svakako su dali i odlični glumci. Mogli bismo zaključiti kako u podjeli uloga gotovo da i nema slabog mjesta. Među njima svakako prednjači, možda nikad bolji Krešimir Mikić, koji kao da svakom svojom novom ulogom proširuje svoj glumački raspon, te se uvrštava među vodeće domaće glumce. Otkrićem filma mogli bismo smatrati Nikšu Butjera u ulozi religioznog trafikanta, kojeg je na ispovijed nagnala, a time i nesvjesno pokrenula cijelu priču, dojmljiva Marija Škaričić. Uloga mjesnog ridikula ovoga je puta dodijeljena ženi, Jadranki Đokić, koja je možda zbog svog prilično iritantnog, kazališnog „preglumljivanja“ ispala najslabijom karikom glumačkog postava.

7. 4. O filmu

Do pojave *Svećenikove djece* Brešanov je redateljski opus sadržavao četiri filma od kojih su dvije bile satirične komedije *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996.) i *Maršal* (1999.), jedna drama *Svjedoci* (2003.), te jedna crnohumorna drama *Nije kraj* (2008.). No, s obzirom da se na hrvatskoj filmskoj sceni etablirao kao redatelj komedija, njegovi dramski filmovi *Svjedoci* i *Nije kraj*, iako šokantni te nagrađivani i hvaljeni, nisu ostvarili komercijalni uspjeh kao njegove prve dvije komedije.

Film *Svećenikova djeca* druga je suradnja scenarista Matišića i redatelja Brešana. Prvi put ovaj je dvojac surađivao na već spomenutom filmu *Nije kraj*³⁷. Zanimljivo je da su, od tri najgledanija novija hrvatska filma, *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Što je muškarac bez*

³⁷ Kao što smo spomenuli riječ je o crnohumornoj drami u kojoj je hrvatski ratni veteran zaljubljuje u srpsku porno glumicu.

*brkova*³⁸, te *Maršal*, čak dva Brešanova. Pritom jedan od njih zauzima prvo, a jedan treće mjesto po gledanosti. Gotovo nevjerojatnim čini se podatak kako se Brešan u sva tri svoja kino hita vizionarski osvrće na društvenu zbilju. Tako je film *Kako je počeo rat na mom otoku* snimljen 1996. godine, upravo u vrijeme završetka Domovinskog rata, a svojom se tematikom, na ironičan način bavio početkom tog rata. *Maršal* se pak pojavljuje 1999. godine, dakle iste godine kada umire Franjo Tuđman, a SDP na čelu s Račanom pobjeđuje HDZ na izborima. I *Svećenikova djeca* pogodila su društveni trenutak i to u nekoliko segmenata. Naime, film je krenuo u distribuciju upravo u trenutku kada su objavljeni rezultati o popisu stanovništva koji su pokazivali njegovo smanjenje, pa se stoga film koji se bavi povećanjem nataliteta na otoku gotovo idealno uklopio u tada aktualnu demografsku debatu. Dodatnu aktualnost filmu dalo je i uplitanje crkvenih institucija u natalitetnu politiku. Tom činjenicom je „filmska priča“ dobila dodatni realizam.

Jasno je vidljivo kako autorski dvojac Matišić-Brešan nastoji, već od samog početka filma, kad nam se glas protagonista obraća najprije u off-u, a zatim i izravno u kameru, stvoriti angažiranu umjetničku satiru. Ta bi satira naravno, trebala istovremeno i izmamiti smijeh na licima gledatelja. Međutim, u tu se svrhu koriste i sredstvima koja, prema Krivakovu (2013.) mišljenju, bitno narušavaju narativnu uvjerljivost priče. Tako su u film, osim likova koji su ostali tek na razini grotesknih karikatura, ubačeni i kadrovi komentara koji bi, prema mišljenju autora, trebali pridonijeti humornosti fature. Toj humornosti trebao bi vjerojatno pridonijeti i kadar/foršpan u kojem u tradicionalnim dalmatinskim odorama isto tako tradicionalnu dalmatinsku pjesmu *Jute san se zajubija* pjeva klapa sastavljena od Azijata i tamnoputih muškaraca.

Bez obzira na sve pokušaje, vidljivo je kako Brešan nema inventivnih solucija za poticanje humora. Bar ne u onoj mjeri i u onoj kvaliteti u kojoj ih je imao prije. Nešto bolje snalazi se u političkoj kritici, iako je i ovdje vidljivo kako se, zajedno s Matišićem, utječe stereotipima, pa tako „svjedočimo“ homoerotskom odnosu između lokalnih šefova HDZ-a i SDP-a. Što je to ako ne populistički stereotip? Posebno mjesto u filmu svakako zauzima i priča o ludoj Anđi koja svoje dijete ostavlja baš pred Fabijanovim vratima. To nesretno dijete usvojiti će upravo trafikant Petar i njegova neplodna žena Marta. Isti oni od kojih je i krenula cijela priča o *prezervativima koji ubivaju ljude*. Ali ni ta priča neće proći glatko, jer kako će jedan katolički, hrvatski par usvojiti dijete jedne luđakinje, još k tome začeto u umobolnici?

³⁸ *Što je muškarac bez brkova* romantična je komedija iz 2005. godine u režiji Hrvoja Hribara, snimljenoj prema romanu Ante Tomića, koji je imao i vrlo uspješnu dramatizaciju, izvedenu u zagrebačkom HNK-u 2001. godine u režiji Aide Bukvić.

No kontroverze ne prestaju ovdje. Naime, nakon što Marta odluči zadržati dijete ostavljeno pred Fabijanovim vratima, između njih dvoje dolazi do svađe iz koje doznajemo kako je Marta, u trenutku kada se don Fabijan tek zaredio bila trudna s njim. Ne bi li se to doznalo Marta je napravila abortus koji je za posljedicu imao njenu neplodnost (usp. Matišić, 2013:41). Sve to još jednom dokazuje koliko je radikalna idejna strana Brešanovog filma.

Brešanova kritika okrenuta je prema cijeloj hrvatskoj provinciji koja je prikazana „kao brod luđaka“ (Krivak, 2013:184), no pravi predmet poruge jest katolička crkva. I opet se Brešan utječe stereotipima, jer čija bi drugo mogla biti brodica kojom na otok stiže biskup, ako ne „od nekog tajkuna ili mafijaša“ (Krivak, 2013:184). No, čini nam se kako je Brešan ipak pretjerao u isticanju te karikaturalnosti i stereotipa u trenutku Fabijanove ispovijedi. Naime, taj isti biskup odbija priznati bilo kakav grijeh, sve dok nije riječ o pedofiliji.

Sve prethodno navedeno navodi nas na zaključak kako Brešan i Matišić zapravo nisu uspjeli smisliti, pa onda niti snimiti dobar i uvjerljiv film. Gledaju li se umjetnički dosezi, oni su u najmanju ruku prijeporni, a zanatski šeptrljavi. S jedne strane pretjerano moraliziranje, kojom autori nisu mogli odoljeti, pojelo je koherentnost cjeline njihova uratka, a suviše jasno isticanje *negativca* ne ostavlja gledatelju mogućnost za razotkrivanje bilo čega. U konačnici čini se kako smo dobili film koji kao komedija i nije pretjerano smiješan, a kao satira je suviše selektivan i isključiv.

No kako sva krivnja ne bi pala na Brešana, valja istaknuti kako je religioznost kod Matišića uvijek eksces i odmak, a upravo je institucionalna ideologija kršćanstva najveći skandal. U njegovim tekstovima upravo iz manipulacije u ime dobra, nastaje najveće zlo, dok je stvarna pobožnost u domeni marginalaca.

U ovom se film Brešan daleko više nego u filmu *Nije kraj*³⁹ drži Matišićevog predloška. Objašnjenje za to leži, barem djelomice i u činjenici kako je upravo Matišić autor scenarijskog predloška, dok Brešan pak jezik drame uspješno prevodi u jezik filma. Ipak, redatelj dramu, što su *Svećenikova djeca* u originalu, pretvara u komediju, a priču o krizi vjere u priču o krizi ideologije. „Dok je Matišićev tekst priča o skrušenom pokajanju čovjeka koji je bio tako arogantan da 'zna bolje', Brešanov film više ne gaji to posljednje utočište – pokajanje. U filmu je, naime, crkva sistemski nesposobna za to“ (Pavičić, 2012.). Kao još jedan problem

³⁹ Film je inače snimljen prema Matišićevu tekstu *Žena bez tijela* iz 2006. godine, koji je središnji dio Matišićeve *Posmrtna trilogije*.

filma mogli bismo navesti i okvirni kontekst samrtne ispovijedi. Dok je kod Matišića taj momenat ključan, kod Brešana on jednostavno strši, i to toliko da bi mogao biti gotovo odbojan publici koja je došla pogledati komediju.

Što se tiče izvedbenog majstorstva Brešan je vjerojatno najumješniji hrvatski redatelj, no on je istovremeno i redatelj koji je u dramaturškom smislu sklon pretrpavanju i baroknom gomilanju. Brešan unutar kompliciranog zapleta filma, koji je k tome i prepun obrata, nastoji na oku držati cijelo jedno selo i njegove mnogobrojne stanovnike. Ne čudi stoga što se pojavljuju određene dramaturške greške. Tako se primjerice gorko-slatki crni humor temelji na smrti lika koji smo prethodno jedva vidjeli, a finalni obrat počiva na sporednom liku koji kroz cijeli film ne izgovori niti jednu jedinu rečenicu. S druge pak strane, neki likovi, koji su prema Pavičiću (2012.) briljantni, poput seoske lude Anđe, u tom gomilanju ne stignu niti prodisati.

Zanimljivo je da je Brešan radnju filma preselio na otok, što čini razliku u odnosu na književni predložak u kojem se radnja odvija u urbanoj sredini. I prethodne dvije Brešanove komedije bile su prostorno određene upravo otokom. Razlog za to može se skrivati u činjenici da se Brešan ugodno osjeća „na otoku“, a možda ipak koristi višeslojna značenja, od onih izravnih preko metaforičkih, pa sve do onih mitskih, koja se kriju iza tog geografskog pojma. Jer otočna je zajednica poput mikrosvijeta u kojem čitav niz likova odražava arhetipske društvene uloge. Za lokalitet svog snimanja Brešan je odabrao Prvić Šepurine. Pavičić (2012.) to mjesto uspoređuje s betlehemskim selom od kartona, napominjući kako su Brešan i snimatelj Marko Pivčević artifičijelni dojam dodatno naglasili kadrovima koji su naglašeno geometrijski, dok plitki kadrovi sa scenografijom u poledini podsjećaju na kombinaciju lutkarskog kazališta i srednjovjekovne freske.

Što se tiče režije Maja Hrgović (2013.), ističe kako je zapravo neobično što *staccato* režija koju je koristio Brešan, a koja obično pojačava dinamiku filma žustrim nizanjem prizora, ovdje nije uspjela postići taj učinak. Rezultat je upravo suprotan. Skečevi se nižu jedan za drugim, a gledatelj se, već na polovici filma dosađuje. Doduše pred kraj filma dogodi se prvi i zapravo jedini neočekivani preokret. U tom trenutku ono što je do tada bila komedija postaje društveno problematiziranje licemjerja institucije Crkve. Komedija kao žanr nipošto nije strana Brešanu, no ono što je zanimljivo svakako je činjenica da njegove komedije uvijek u svom završetku pređu u nešto tragično. Taj prelazak koji je bio naznačen već u njegovoj prvoj komediji *Kako je počeo rat na mom otoku*, u *Svećenikovoј djeci* je postao još uočljiviji.

Što se tiče narativne strukture Brešanovog filma, ona nipošto nije pravocrtna, već je retrospektivna. Posebno je to vidljivo kroz pripovijedanje središnjeg lika koje se prelama kroz prizmu subjektivnog i objektivnog, dok su povremene interpolirane scene povelika raspona.

Izborom planova i očišta pak, čemu je svoj doprinos dao i već spomenuti snimatelj Marko Pivčević, redatelj se poigrava percepcijom gledatelja. No bez obzira na to gledatelj ostaje tek svjedok predloženih zbivanja. Što se pak tiče svrhovitosti montažnih postupaka oni su, baš kao i glazba, čiji je autor sam Matišić, neupitni.

Dva su motiva kojih se Brešan u filmu posebno dotiče, a koji su za crkvu s jedne strane izuzetno važni, ali isto tako i problematični. Prvi od njih je motiv svećeničke pedofilije. Taj izuzetno veliki, ali i osjetljivi problem katoličke crkve doveden je do vrhunca, čak pomalo iskarikiran. No, iako se Krivaku (2013.) čini kako bi mogao opravdati dramaturšku slobodu pisca, pa i redatelja koji je to sve vizualno uobličio, ipak mu se čini kako je stvar postavljena suviše crno-bijelo. Naravno, Crkva spada u onaj *crni dio*. Tako će se ta mračna sjena pedofilije nadвити čak i nad omiljenog starog župnika. Potpuno je jasno kako je pedofilija, nažalost postala medijski i globalno sveprisutan motiv. No, problem filma leži u činjenici kako će u gotovo nekontroliranom gomilanju svega zlog na svećenstvo, čak i stari don Jakov biti ocrnjen sumnjom u neprimjeren odnos prema jednoj djevojčici iz svoje župe. Posljedice tog *odnosa* biti će krajnje tragične, a kazna koja će uslijediti bit će utapanje.

Drugi motiv kojeg se Brešan dotiče jest motiv sakramenta ispovijedi, čija je glavna karakteristika tajnost. No kod Brešana tajna tog vjerskog sakramenta više nije tajna. Gotovo samo po sebi postavlja se pitanje što stoji iza razotkrivanja te tajne? Slijedi li iz nje neka katarza? Pitanja su to na koja film ne daje odgovore. Upravo suprotno. Čini se kako se percepcija tog motiva može učiniti čak nametnutom.

Sličnom tematikom kao Krivak pozabavila se i Sanja Nikčević (2014.) u svom tekstu, naglašavajući na njegovom početku kako ga piše sa stajališta katoličkog intelektualca, a ne filmskog kritičara. Naime, i ona je istaknula tri snažne poruke ovog filma.

1. Svi su svećenici grozni, od vrha do dna. Nikčević navodi tri primjera za to. Prvi je kada čistačica pronađe kurton u Fabijanovoj halji (usp. Matišić, 2013:137). Ona se toliko naljuti da odmah pošalje pismo biskupu. U trenutku kada stiže brod na obali stoje Fabijan i još jedan čovjek koji dolazak broda komentira riječima:

JURE: „Ccc... Koja mašina...? Sto posto neki tajkun... ili mafijaš... Jahta pristaje u luku.

(Don Fabijan, za sebe, iznenađeno): „Biskup.“ (Matišić, 2013:159).

Taj biskup je krut i nezainteresiran, ali istovremeno je nekako opasan i čak podmuklo zao. Ne zanima ga što rade svećanici, sve dok to ne uključuje maloljetnike. S druge strane don Fabijan je posvećen svom poslu, no ono što mještani ne mogu prihvatiti jest njegova užtogljenost i krutost. Te su njegove mane toliko istaknute da čak nisu niti smješne. I premda stalno nešto laže i mulja, u konačnici vjeru gubi zbog tuđeg grijeha, točnije priznanja don Jakova o njegovom neprimjerenom odnosu s djevojčicom. Upravo ta priča sa starim svećenikom koji napravi dijete djevojčici, Sanji Nikčević se čini najnelogičnijom. Osim što ističe kako je to gotovo nemoguće, napominje i kako je teško povjerovati da bi lik koji je od početka prikazivan kao izrazito dobra, pa i omiljen od župljana, bio u stanju učiniti nešto toliko grozno (usp. Nikčević, 2014.). No, ako podsjetimo na činjenicu kako su svi svećenici grozni, onda nam ne preostaje drugo nego ih tek podijeliti u tri skupine: oni na polažajima zainteresirani su samo za moć i novac, oni zadržani u vjeri će lagati i činiti grozne stvari upravo u ime vjere, a oni koji se na prvu čine kao dobri i krasni ljudi, zapravo kriju neku strašnu tajnu.

2. Bebe su grozne i tko bi ih htio. Kroz cijeli Brešanov film bebe su prikazane kao silno nepoželjan predmet, koji, onima koji ih imaju uništavaju živote. Tako muškarac kojeg su natjerali na brak skoro počinio samoubojstvo, trubačica u pokušaju abortusa skoro izgubi život, a zlostavljana djevojčica se na kraju zaista ubije. Umire čak i Nijemac koji je na otok došao zbog blagodatnih plodnih voda. Zaključak je kako su bebe opasne po život čak i ako ih samo želite. U cijelom filmu postoji tek jedno željeno dijete, no ni za njega nema previše nade. Jer iako se njegova majka zavjetovala da će hodati na koljenima godinu dana ne bi li Bog poštedio njeno dijete njene bolesti, u filmu u kojem nema previše vjere u Boga, očito je da su male šanse da će njene molitve budu uslišane.

3. Kao treću, ali istovremeno i najgoru poruku koju šalje ovaj film, Nikčević ističe onu kako sakrament ispovijedi služi isključivo zataškavanju grijeha prvenstveno svećenstva, a onda i drugih zlih ljudi. No čini se kako ni Brešan, a ni Matišić, iako se pretstavlja kao praktični vjernik, ne shvaćaju što je zapravo sakrament ispovijedi niti čemu on služi, odnosno u čemu je njegova milost. Naime, smisao ispovijedi nije zatajivanje grijeha pred zakonom, kao niti razotkrivanje ispovijedne tajne, kako to ističe Krivak, već spas duše. Grijeh dakle

treba, kako ističe Nikčević, prije svega osvijestiti, zatim priznati, pokajati se, a onda na kraju i zamoliti za oprost (usp. Nikčević, 2014.). Don Fabijan u svom razgovoru sa svećenikom nije tražio odriješene grijeha, već je samo tražio nekoga kome će prenijeti strašnu tajnu koju skriva u sebi. Prema svemu navedenom niti je don Fabijanova duša očišćena, niti je dobio sakrament ispovijedi. Samim time ni mladi svećenik nije morao, kako je to prikazano u filmu, trkom otići do crkve sv. Marka u potrazi za ispovijedi, jer ga jednostavno ne veže ispovijedna tajna. No autore čini se uopće ne zanima sakrament ispovijedi kao takav, već 'tajnost' u pojmu ispovijedne tajne kao nešto silno intrigantno.

Još je jedna motiv vezan uz tu tematiku kod Brešana zanimljiv. Naime, motiv ispovijedne tajne u filmu nije naznačen u njegovom *komičnom* dijelu kako to ističe Čegir (2013.), već predstavlja vrhunac onog *tragičnog* dijela filma. Upravo zbog te činjenice kontekst Brešanovog filma nije toliko snažan kao primjerice u *Ispovijedam se* Alfreda Hitchcocka⁴⁰.

Upravo je taj prijelaz iz komedije u tragediju ono što Brešanov film čini zanimljivim. Jer kada tragedija, pomalo nasilno smijeni do tada prevladavajuću komediju, gledatelj ostane pomalo osupnut. Tom se „taktikom“ redatelj poslužio i u svom filmu *Kako je počeo rat na mom otoku*, kada ludi pjesnik strada od Aleksina metka. Ta smjena žanrova nije posljedica samo Fabijanova plana, a onda i postupaka koji bi trebali rezultirati povećanjem nataliteta na otoku, već i pojedinih ekscesa koji su za rezultat imali recentne prozivke katoličke crkve.

„Motivi izloženi u drami, svoju zrelost dosegli su u scenariju, odnosno filmu, ali svoje zrcalo pronalaze u svakodnevnim zbivanjima hrvatske realnosti, u temama koje pune novine i glave stanovnika naše zemlje. Zrcalo je zapravo nedostatak metafora za opisivanje specifične isprepletenosti stvarnih i izmišljenih svjetova koja je karakteristična i za mnoge druge Matišićeve radove, ali ovdje je ona zaživjela uistinu punim plućima“ (Žmak, 2013:8).

7.5. Zaključak

Unatoč svim nastojanjima Matišića kao pisca scenarija za svoj dramski predložak, te Brešana kao redatelja, film *Svećenikova djeca* u konačnici ne opravdavaju umjetničku nego, tek djelomice, svoju idejnu svrhu. Vidljivo je to prije svega iz samog sadržaja filma, jer svećenik koji buši prezervative i to uz pomoć dvojice likova kao što su trafikant i ljekarnik,

40 Hitchcockov film *Ispovijedam se*, snimljen 1953. godine, također se bavi pitanjem ispovijedne tajne. Naime, katolički svećenik kojeg tumači Montgomery Clift, lažno je optužen za ubojstvo. Iako zna pravog ubojicu on ga ne želi otkriti, premda tako riskira vlastiti život, kako ne bi izdao ispovijednu tajnu, te tako prekršio zavjet dan Bogu.

dovoljno su bizarna premisa da bi iz njih mogla krenuti „dobra namjera“ dvojice autora o stvaranju komedije.

Žalosno je stoga što su likovi koji se pojavljuju umnogome ostali tek groteskne karikature, pa se stoga cijeli film pretvara u vrlo prozirnu satiru. Možda upravo zbog činjenice da Brešan nije uspio bolje razraditi svoje likove, kao jedini cilj ove komedije ostaje redateljev napad na Crkvu i sve kvalitete koje ona nosi u sebi. U tome naravno nema baš ničega spornoga. Ono što je sporno jest način na koji je to odrađeno u filmu. Pojednostavljeno rečeno Crkva je jedini grešnik u ovom filmu, i ne samo to, ona čak nije niti spremna suočiti se sa svojim pogreškama, a onda, sukladno s tim, niti se pokajati za svoje propuste. U konačnici smo dobili film koji stvari na prvu postavlja u crno-bijeli odnos.

Nakon svega navedenog Krivak (2013.) si postavlja nekoliko pitanja. Od toga kakav je taj film po uvjerljivosti svoje umjetničke poruke, ili pak može li se ovo ostvarenje ocijeniti kao potvrda Brešanova talenta, ako se u obzir uzmu njegove prijašnje uspješnice? Kratak odgovor glasio bi „Ne“ i to prije svega zbog „paroksizma poruke, zbog etičkog manihejstva, poradi karikaturalne predvidljivosti svojih likova, koji su tek lutke na koncu neumitnog usuda i prokletstva, ponajviše stoga što film biva više pamfletom negoli komedijom, odnosno satirou“ (Krivak, 2013:184).

Slično mišljenje s Krivakom dijeli i Nikčević (2014.). Ona ističe kako je film profesionalno napravljen, no nakon gledanja ostaje dojam kako je trend napada na Crkvu zapravo pojeo film. Kao daleko bolji primjer djela, koje ima istu namjeru kao i Brešanov film, a ta je ocrniti Crkvu, Nikčević navodi dramu *Glorija* (1955.) Ranka Marinkovića. I ovdje je radnja smještena na mali otok, gdje također mladi svećenik odluči staviti na oltar mladu ženu, ne bi li njeno pomicanje bilo protumačeno kao čudo koje bi za cilj imalo vratiti vjernike u crkvu. Očekivano *Glorija* loše završi i po svećanika i po ženu. Poruka koju je Marinković želio poslati svojom dramom zapravo je jednostavna. Svećenici su opasni i kad vjeruju i kad ne vjeruju a sva su čuda tek njihove izmišljotine.

Iako je Brašan u film stavio sve trendi sastojke (malo zatucano selo, gay par, napad na Crkvu...) koji su od njegovog filma trebali stvoriti komediju, to mu u konačnici nije uspjelo. Naime, umjesto da prevladaju upravo ti trendi sastojci, film je obilježila don Fabijanova ispovijed, koja je čitavom filmu od njegovog samog početka dala tragičan okvir.

Istina je ipak kako se film *Svećenikova djeca* svojom ambijentalnošću pokušava vratiti Brešanovim prvim filmovima. Naime, dalmatinski mentalitet, koji je i ovdje prisutan kao i u druge dvije uspješnice (*Kako je počeo rat na mom otoku* te *Maršal*), pokazao se podatnim za humorne scenarističke predloške.

Kao što smo već spomenuli, Brešan je od pet najgledanijih filmova, u proteklih dvadeset i dvije godine, režirao čak tri. Radi se o već spomenutom *Kako je počeo rat na mom otoku*, te *Maršalu*. Treći među njima, *Svećenikova djeca*, već je prvi tjedan oborio svoj prvi rekord. Naime, s impresivnim brojem od čak 33.759 gledatelja ponio je titulu domaćeg filma s najboljim kino otvaranjem i to od osamostaljenja Hrvatske. Taj podatak ne treba previše iznenaditi ako se uzme u obzir da je, kako to ističe Čegir (2013.), upravo naglašavanje niza društvenih, ali i religijskih pitanja neupitni suvremeni motiv. Ipak, čini se kako je kasnija autorska angažiranost i kritika funkcioniranja crkvene institucije djelomice nagrizla cjelovitost građe nečega što se nedvojbeno može nazvati vrsnim ostvarenjem.

Spomenimo tek usput jednu zanimljivost. Naime, zbog odabira otoka kao mjesta radnje *Svećenikove djece*, film je smatran svojevrsnim nastavkom njegova prva dva, nazovimo ih, „otočka filma“, čime dobivamo svojevrsnu otočku trilogiju. Međutim, Brešan je odbio taj tip paralele s njegovim prethodnim filmovima. Kao jedini razlog smještanja radnje na otok, a ne u grad kako je to u Matišićevu predlošku, Brešan navodi efektnosti i realističnost.

7. JOŠ O EKRANIZACIJAMA

Četiri filma o kojima je bilo riječi na prethodnim stranicama nipošto nisu jedine filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova. Ti su filmovi ovdje odabrani, pa ona i detaljnije obrađeni, isključivo zato što se u hrvatskoj filmologiji upravo ti filmovi smatraju kanonskima. No, kako ni ostale ekranizacije nisu ništa manje vrijedne, kako zbog predloška po kojem su nastale, ali i zbog nove vrijednosti koje su ti predlošci dobili upravo svojim filmskim uprizorenjem, treba ih također spomenuti u ovom radu, istina u nešto kraćem obliku.

Riječ je o još pet filmova, odnosno filmskih ekranizacija. To su: *Mećava* (1977.) redatelja Antuna Vrdoljaka prema drami Pere Budaka, *Horvatom izbor* (1985.) redatelja Ede Galića za koji je scenarij napisao Ivo Štivičić prema drami *Vučjak* Miroslava Krleže, *Sokol ga nije volio* (1988.) Branka Schmidta prema drami i scenariju Fabijana Šovagovića, te dva filma nastala prema književnim predlošcima istog autora. Riječ je o Mati Matišiću te filmovima *Kad mrtvi zapjevaju* (1998.) u režiji Krste Papića i *Ničijem sinu* (2008.) u režiji Arsena Antona Ostojića.

8.1. MEĆAVA

Film *Mećava* redatelja Antuna Vrdoljaka rađen je prema književnom predlošku Pere Budaka. Djelo je to koje se nadovezuje na tradiciju seoske tematike u hrvatskoj dramskoj književnosti, poput Ilije Okrugića, Josipa Eugena Tomića, Srđana Tucića, Frana Galovića, te Adele Milčinović i Josipa Kosora. Njegov tip ličkog seljaka sličan je onima koje su oslikali njegovi prethodnici Petar Petrović Pecija, Joza Ivakić i Milan Ogrizović. „Autor rabi elemente naturalističke drame te tradicionalne načine organizacije i vođenja dramske radnje. Pomno najavljuje i priprema pojedine ključne događaje, a veliku pozornost pridaje psihološkoj motivaciji likova. Elementi narativnosti otkrivaju se u prepričavanju prošlih događaja, osobito u trećem činu“ (Ljubić, 2011:53).

Istoimena drama nosi sa sobom klasični obrazac o pečalbaru koji se iz mnogočlane obitelji i sa posne ličke zemlje odlučio otisnuti u obećanu zemlju – Ameriku. Drama se tako, kroz četiri čina usredotočuje na obitelji u kojima muškarci odlaze u potragu za zaradom, prepuštajući pritom ženama brigu o kući i djeci. Među mnogobrojnim sudbinama ističe se ona djevojke Maše, obećane momku koji radi u Americi. Njen život, zbog bogatstva koje ima momak kojem je obećana, prolazi u čekanju. Takvi odnosi nisu isključivo rezultat ekonomske prinude, već i patrijarhalnosti, kojom se uz gastarbajterstvo bavi ova drama. Nositelj te

patrijarhalnosti u drami *Mećava* je Jole, gazda obitelji koji punih sedam godina čuva kćer za „američkog“ zeta. No, događaji koji će uslijediti prisilit će ga da promijeni svoje mišljene te kćer, umjesto za novac, uda iz ljubavi.

Dramu neprestano prožimaju odnosi mladih i starih te se ističe kako mladi ljudi imaju sasvim drugačije stavove od svojih roditelja. Ipak, sve ostaje tek u natruhama koje se ničime ne dokazuju. Razlog tome krije se u činjenici kako je i svjetonazor samog autora bio prilično patrijarhalan. Budak se grozi rasapa obitelji, ali i svih čudnih odnosa što ih uvjetuje gastarbajterstvo, no osim „topline ognjišta“, ne pronalazi ništa drugo što bi ponudio kao alternativu.

Ipak, treba istaknuti kako Jolina glavna pogreška leži u zloupotrebi autoriteta koji mu daje činjenica da je glava obitelji, a nikako ne u samoj apsurdnosti postojanja tog istog autoriteta. Svoj vrhunac drama doživljava u trenutku kada Maša rađa sina. Tim se činom patrijarhalna obitelj, nakon svih pretrpljenih nedaća, ipak obnavlja. Čini se kako Budakov najveći problem leži u činjenici kako ne može pomiriti s jedne strane svoje emocionalno pristajanje uz ličku patrijarhalnost i s druge strane, intelektualnu obvezu da je kritizira.

Kao najveće vrline Budakove drame svakako treba istaknuti živopisni dijalog te osjećaj za ličke običaje i ambijent. S druge strane nedostaci su vidljivi u dramskoj konstrukciji te motivaciji likova. „Kad ne uspije drukčije denuncirati Jolin autoritet Budak pribjegava patetičnom gestu: njegov protagonist razočaran što mu se kćer neće udati za bogataša, tjera je da se porodi u štali. (...) Zatim, nakon vrlo mučnog dojma što ga izaziva batinanje Maše, Budak ne zna kako bi „zagladio stvar“, pa pušta njezinog supruga da tuguje zbog svog postupka“ (Polimac, 1978:130). Budakova drama uspijeva zadržati sadržajnu aktualnost, što je rezultiralo velikim uspjehom na domaćim i stranim kako profesionalnim tako i amaterskim pozornicama, prevedena je na više jezika, te se smatra autorovim najboljim dramskim djelom.

Uz neke manje iznimke, Vrdoljak u svojoj ekranizaciji koristi cjelokupan predložak, vrlo malo mijenjajući same dijaloge. Upravo su u tome mnogi pronašli povod da film etiketiraju kao „kazališni“, no o tome će više riječi biti kasnije. Bitnije je razmotriti dodatne scene koje su uvrštene u *Mećavu*, a koje svakako mijenjaju smisao Budakove drame.

Prije svega riječ je o uvodnoj sceni filma, koja se odvija u Lukešinoj krčmi, a koja u književnom predlošku ne postoji. Naime, Budakova drama započinje scenom u ličkoj kuhinji,

te razgovorom između Mande i Maše (usp. Begović, 1977:37). Kod Vrdoljaka to je scena u kojoj prvi put doznajemo o Jolinom životu, o njegovu izbjivanju u Americi, a onda i o tome kako je od povratnika postao alkoholičar. U toj istoj krčmi glumci će izgovoriti jedan od najboljih dopisanih dijaloga. Tako će Tomo, u izvedbi Zvonka Lepetića, te Žandar, kojeg tumači Fabijan Šovagović, naznačiti kako i mjesto u sistemu određuje tko se iseljava, a tko ostaje. Prva zbivanja u kojima se po prvi put isprepleću odnosi Joleta (Slobodan Perović), njegove žene Mande (Milka Podrug-Kokotović), kćeri Maše (Vera Zima) i Perelje (Vinko Kraljević), Vrdoljak je zajedno s dijalozima preuzeo iz prvog čina Budakove drame. Svoje prve dojmove o Joli gledatelj će steći slušajući razgovor Tome i Lukeša koji se podriguju Jolinim nevoljama. Tako će on za nas biti tek obični pijanac koji izmišlja priče, a ne čovjek koji je burno živio. Pa ipak, unatoč načinu na koji se odnosi prema svojim ukućanima, Jole za nas nikad neće biti mrski autokrat, kakav je povremeno u književnom predlošku, već čovjek koji zapravo živi u tragičnoj zabludi. S obzirom da će gledatelji promijeniti svoje stavove prema Joli, kako radnja bude odmicala, čak će i potez u kojem tjera kćer da rodi u štali tumačiti kao gestu očajnika, a nikako kao postupak okrutnog oca.

Sljedeća scena koju Polimac (1978.) smatra bitnim dodatkom jest ljubavna scena u sjeniku između Maše i Perelje. Intimnom odnosu između dvoje likova koji je u drami prisutan tek u dijalogu (usp. Budak, 1977:63). Vrdoljak je dopisanom scenom pridao bitan značaj. Uzmemo li u obzir da će upravo taj čin, a onda i njegova posljedica rađanje djeteta, razoriti apsurdne stege patrijarhalnih pravila, ne treba čuditi njen značaj za film u cjelini. Tako će ona postati daleko izravniji motiv, nego što je u izvorniku, koji će skršiti sve Joline planove za budućnost.

Najmanje uspješnom dopisanom scenom pokazala se ona dočeka Ivana, Mašina „američkog“ mladoženje, (tumači ga Ivo Gregurević), te njegova oca Marka, (u izvedbi Mate Ergovića). Scena je to u kojoj Marko ostaje neugodno zatečen činjenicom koliko je ostarila, a samim time i promijenila se njegova žena Anka (Marija Aleksić), koju je prije punih dvadeset i pet godina ostavio odlazeći u Ameriku. Bez imalo humora on zaključuje kako je takvu staru babu mogao naći i u Americi a da ne poteže čak do Like. Zbog svega toga scena se doima izrazito mučnom, grubom i vulgarnom. Redatelj je, možemo tek pretpostaviti, ciljao na izravnost kojom bi naglasio svu tragičnost situacije, no to je izveo prilično nespretno ako se rečenice izgovorene u filmu usporede s onima u drami. Iste rečenice ponovit će i Tomo na sijelu na kojem će biti prisutna i Markova žena, objašnjavajući kako se ovaj zapravo šalio

(usp. Budak, 1977:70-71). U Budakovoj drami te će se rečenice možda i moći tumačiti dvojako, istovremeno kao tužne i smiješne. U Vrdoljakovu filmu one su tek nezgrapne.

Polimac (1978.) ističe još jednu scenu u filmu. Riječ je o odlasku Marka, Ivana i Maše u Gospić liječniku. Autor napominje kako se na prvi pogled opravdanje za ovu scenu može pronaći tek u potrebi da se kamera makne iz studija. No, nakon što se protagonisti vrate kući, Vrdoljak dopisuje dijalog koji će se pokazati njegovim najznačajnijim doprinosom Budakovu izvornom djelu. Ta će scena pomoći Ivanu da se, nakon što je izbatinao Mašu za koju je saznao da je začela dijete s Pereljom, te se sukobio s ocem zbog dvadeset i pet godina provedenih u tuđini, ustoliči kao ličnost. Do tog trenutka Ivan je bio tek prepreka koja je stajala na Mašinu putu prema životu s Pereljom. Ne želeći da steknemo potpuno negativan dojam o Ivanu, Budak mu na kraju trećeg čina pruža mogućnost da se u trenutku emotivnog sloma i kroz suze pokaje za svoj čin (usp. Budak, 1977:79).. U Budakovu izvornom djelu takvih pseudosentimentalnosti nema. U trenutku svog sukoba sa ocem Ivan se pridružuje čitavoj grupi mladih ljudi koje je upropastih pohlepa njihovih roditelja. On, unatoč svom materijalnom bogatstvu, trpi isto kao Maša i Perelja. Ipak posljedice te gastarbajterske pomame daleko su bolnije prisutne u Vrdoljakovu filmu nego u Budakovu izvorniku.

Možda je upravo zahvaljujući tim dopisivanjima Vrdoljakova *Mećava* nešto manje opterećena konzervativnošću nego Budakova drama. I Vrdoljakov film i Budakova drama završavaju jednako. Rođenjem muškog djeteta kao simbolom pročišćenja i obnove obiteljskog ognjišta. U Vrdoljakovu filmu je, kako ističe Polimac (1978.), ipak nezamislivo da bi to dijete moglo biti kćer i da bi je, unatoč tome, Jole prihvatio. Iako se čini pomalo apsurdnim, ali Vrdoljakov dovršeni film znatno je otvoreniji te bogatiji značenjima nego Budakov književni predložak. To bogatstvo značenjima možda je najuočljivije u ambivalentnom profiliranju protagonista. Prvenstveno se tu misli na Jolu koji je više žrtva nego gospodar svojih odluka. No, ne smije se zanemariti ni bitno suprotstavljanje nagonskog i sputavanje, te izvjesnu jednostavnost i emocionalnost koju Vrdoljak postiže u igri glumaca, a koja ukazuje na to „da je *Mećavu* moguće tumačiti i kao borbu ljudskih poriva sa stegama što ih nameće civilizacija primitivnim zajednicama“ (Polimac, 1978:131).

Vrdoljakovu filmu zamjeraju se dvije stvari. Prva je činjenica da je predložak po kojem je snimljen, dakle naslovna drama Pere Budaka, suviše poznat, a po nekoj se inerciji smatra kako je original uvijek bolji od adaptacije. A onda je s time povezan i drugi prigovor. Naime, smatra se kako je film previše „kazališno“ režiran. Kako ističe Nedeljković (1978.)

kazališna je drama i na filmu ostala kazališna. Redatelj se, prema njegovu mišljenju, nije ni trudio da izborom odgovarajućih dijelova, režijskim postupkom ili pak radom kamere kazališnu režiju pretoči u filmsku. Tako su prema njegovu viđenju i scena i pokreti i dijalozi ostali kazališni.

U već citiranom tekstu Polimac (1978.) ističe kako mu zapravo nije jasno što bi ta ocjena „kazališna režija“ zapravo trebala značiti. „Kazališnom“ naši kritičari obično nazivaju onu režiju koja u građenju scena poštuje jedinstvo vremena i mjesta te ustrajava na artifizijelnosti ambijenta i dijaloga. Ako je tome tako onda bi i *Gertrud* (1964.) Carla Theodora Dreyera i *Gorke suze Petre Von Kant* (1972.) Rainera Wernera Fasbindera, bile proglašavane manje vrijednima jer su režirane „kazališno“. Za razliku od dva prethodno spomenuta filma *Mečava* uopće nije napravljena tako dosljedno, dapače, u tom se filmu artifizijelni ambijenti često izmjenjuju s prirodnim (usp. Polimac, 1978.), a govorenje glumaca zvuči uvjerljivije nego u onim filmovima koji se hvale „filmskom“ režijom. Čini se kako nije toliko problem u „kazališnosti“ režije, koliko u činjenici da se nitko od kritičara nije potrudio da Budakovu dramu postavi u smislen odnos prema Vrdoljakovu filmu. Većina tih kritičara vjerojatno nije ni čitala Budakovu dramu niti su gledali njezino uprizorenje na kazališnim daskama⁴¹. Oni su tek znali da postoji drama kao takva, pa su sve ono što ih je zasmetalo u filmu jednostavno otpisali kao kazališno. Takvim svojim kritikama nisu ništa postigli, a istovremeno su previdjeli ono što je najvrednije. Činjenicu kako osebujno uobličavanje Budakova književnog predloška filmskoj *Mečavi* pribavlja neke prednosti koje izvorno djelo ne posjeduje.

U svom razmatranju pitanja je li *Mečava* režirana kazališno ili ne Polimac za primjer uzima način na koji je režiran dijalog između Tome i žandara u uvodnoj sceni u krčmi. Vrdoljak scenu u kojoj žandar uperi pušku u Tomu ne bi li mu pojasnio svoj nazor o poimanju vlasti razlama u desetak kadrova među kojima su najuočljiviji krupni planovi žandara i Tome, te puške i otvora cijevi. Takvo rješenje pobornici „filmske“ režije proglasili bi odličnim, no Polimca takav postupak prilično smeta. On naime smatra kako je spomenutu scenu trebalo režirati „kazališno“, u totalu ili pak u srednjem planu, u dugom kadru. Na taj način naglasak ne bi bio na dvojbenoj mudrosti Tomina ili pak žandarova filozofiranja, već na ponašanju dvojice ljudi u situaciji u kojoj šala može uzrokovati tragediju. Upravo je iz ovog primjera uočljivo kako je dijeljenje redatelja na one koji koriste „kazališnu“ ili „filmsku“ režiju

⁴¹ Svoju praizvedbu drama *Mečava* imala je 24. 2. 1952. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u režiji Ljudevita Galica (usp. *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3, str. 53-54).

zapravo besmisleno. Postoji samo dobra režija, a to je ona koja određenoj sceni daje potreban smisao, bogatije značenje, a za očitovanje tih značenja opreka „kazališnog“ i „filmskog“ suviše je naivna i beskorisna.

Vrdoljak se čini, za takav način režije odlučio s ciljem da pokuša prikriti dva bitna nedostatka svog filma. Jedan je artificijelnost ambijenta, a drugi nesigurnost u vođenju glumaca, iako su na festivalu u Puli hvalili igru Vrdoljakovih glumaca. No uistinu dobri bili su mladi glumci Ivo Gregurević, Vera Zima, dok su Slobodan Perović, Milka Podrug Kokotović i drugi bili suviše sigurni u svom glumačkom poslu da bi ih redatelj mogao usmjeravati. Što se pak tiče snimanja u studiju to za Vrdoljaka nije bio svjestan izbor već stvar prinude.

Vrdoljakova je *Mećava* film tradicionalne naracije te precizne, klasične montažne tehnike. Komponiran je, kako ističe Mandić (1989.), sigurnošću u kojoj se znanje i rutina gube pred intuicijom i darovitošću te rehabilitira mnogo od onoga što smo do jučer bili spremni proglasiti antimodernošću i starinskim prosedeom.

Još je jedna zanimljivost vezana uz ovaj film. Naime, te iste godine, dakle 1977, u Puli su prikazana čak tri filma s istom tematikom, a to je problem gastarbajterstva. Dokumentarni se film tom temom bavio već duže vrijeme, no te su ga godine „otkrili“ i redatelji igranih filmova. Tako su se u istom trenutku pojavili filmovi *Ne nagingi se van* (redatelj Bogdan Žižić), *Ludi dani* (redatelj Nikola Babić) te *Mećava*, koja je prošla najnezamjetnije. Vrdoljakovu je filmu možda naudilo što je problemu gastarbajterstva pristupio uz povijesni odmak, a i činjenica kako je snimljen prema književnom predlošku. Inače, radnja sva tri filma odvija se u istom miljeu – u Dalmatinskoj zagori i Lici – no u različito vrijeme. *Ne nagingi se van* i *Ludi dani* priče su o „suvremenim“ pečalbarima, dok se *Mećava* bavi problemom pečalbarstva između dva svjetska rata. No, kako ističe Nedeljković (1978.) poruka sva tri filma je ista, a mogla bi se izraziti rečenicom iz *Mećave*, kako je svak najzdraviji na svojoj zemlji.

8.2. HORVATOV IZBOR

Film *Horvaton izbor*, ali i seriju *Putovanje u Vučjak*, Eduard Galić je snimio prema motivima Krležine drame *Vučjak*, scenarista Ive Štivičića. Riječ je o drami u tri čina s predigrom i intermezzom, a prema autorovim popratnim napomenama, tekst je *Vučjaka* zasnovan prema nacrtima nerealiziranog romana *Zeleni barjak*. Radnja drame, koja se zbiva

kroz tri mjeseca tokom proljeća 1918. smještena je u tri interijera: predigra se tako odvija u uredništvu dnevnika *Narodna sloga* u Zagrebu, prvi i drugi čin u sobi u učiteljevom stanu u selu Vučjak, a treći, završni čin u Evinu domu u istom selu.

Krešimir Horvat, razočaran novinar i nesvršeni student filozofije u osvit svršetka rata odlučuje otići na selo, kako bi kao seoski učitelj, u zdravoj okolini, sublimirao dotadašnji život i priveo fakultet kraju. No, prve će neugodnosti doživjeti već na putovanju u Vučjak kada će ga u šumi opljačkati zelenokaderaši, a nakon konfrontacije s primitivnom sredinom u školi njegovo će se razočaranje umnogostručiti. Istovremeno upustit će se u vezu s Marijanom, ženom učitelja za kojeg svi drže da je poginuo još 1914. na galicijskom ratištu, a potom će započeti i vezu s Evom, povratnicom iz Amerike, koja se bavi kriminalnim poslovima. Stvari će se dodatno zakomplicirati nakon povratka Marijanina muža Lazara te će Horvat nakon što se preseli Evi morati odlučiti hoće li se vratiti Marijani i Lazaru ili zajedno s Evom pobjeći u Ameriku.

Suvremena je kritika gotovo jednodušna u sudu da je Krležin *Vučjak* važna prijelazna faza u Krležinu stvaralaštvu. Prema Batušiću (2012.) Krleža napušta mitski okvir ranijih legendi, pa onda i *Golgote*, te uspijeva oblikovati nekoliko zaokruženih protagonista, ali i karaktere iz drugog plana, čime najavljuje svoju sljedeću, ibsenovsku fazu. Drama *Vučjak* snažno problematizira nemogućnost opstanka idealista i osamljenog buntovnika u svijetu, čime nastavlja temu zamjetljivu još u *Legendama*, snažno akcentuiranu likom Orlovića u *Galiciji*, te dovedenu do vrhunca kroz lik Horvata *U logoru*. Svakako treba napomenuti kako upravo *Vučjak*, uz trilogiju o Glembajevima, pripada korpusu najizvođenijih Krležinih drama.

Kao što smo napomenuli, Štivičić je, nakon dugog rada, a prema motivima Krležina *Vučjaka*, napravio scenarij za film *Horvatom izbor*. U toj je adaptaciji ponešto zaobiđeno, štošta je dodano, no u konačnici i u cjelini scenarij nije iznevjerio pisca. Nije ga iznevjerio ni redatelj Eduard Galić, pa je tako nastao korektan i solidan film, koji na stanovitoj distanci može stati uz bok književnom predlošku po kojem je snimljen. Tu se ponovno vraćamo na problematiku o kojoj je već bilo riječi kod *Glembajevih*. Naime, kada se radi o ekranizaciji Krleže, uvijek se može raspravljati o tome koji su problemi mogući te koja su rješenja neprihvatljiva i možda u konačnici opet nećemo doći do suštine problema. Ne radi se tu samo o tome, ističe Boglić (1986.), kako Krležu shvaća i razumije scenarist Štivičić ili pak kako ga prihvaća i reproducira te na njemu stvara svoju građu redatelj Galić, već je u pitanju i kako tu materiju shvaćaju glumci. A kad su glumci u pitanju možemo reći kako su u ovom slučaju

Krležinu svijetu najbliži bili Rade Šerbedžija (Krešimir Horvat) i Milena Dravić (Marijana Margetić), dok su vrlo daleko od tog svijeta bili Fabijan Šovagović (Lazar Lazo Margetić) te Mira Furlan (Eva). Upravo zbog tog različitog doživljaja Krleže između ovo četvero glumaca koji nose glavne role u ovom filmu stvorili su se veliki rascjepi, koje Galić nije uspio do kraja sjediniti, a ni usuglasiti, što je po Miri Boglić u konačnici rezultiralo solidnim filmskim djelom prema Krleži, ali ničim više od toga.

Snimatelj Mario Perušina u ovom je filmu ostvario ono što bismo mogli nazvati „čistom fotografijom“. Riječ je o fotografiji u kojoj nema ničega suvišnog, gdje se nijedan element filmske slike posebno ne ističe i gdje je uspostavljena maksimalna harmonija elemenata koji čine filmsku sliku. Vidljivo je to već u početnim kadrovima učiteljeva putovanja snježnim eksterijerima u Vučjak, koje karakterizira uvjerljiva atmosfera sumraka i noći. Ipak, ističe Mikić (1986.), kada se govori o svjetlu i atmosferi u ovom filmu, onda svakako valja spomenuti da je tu i tamo bilo stanovitih problema. Kao primjer navodi gašenje svjetla i paljenje lojanice, u trenutku kad učitelj ranjen leži u krevetu. U toj sceni naime nije postignuta prava i uvjerljiva atmosfera, no to je, čini se, uobičajeni snimateljski problem „prikazivanja mraka“, osim u slučaju kada je snimatelj dovoljno odvažan pa se odluči za fotografiju u kojoj dominira mrak. Naravno, teško je povjerovati da „običan gledatelj“ to uopće uočava. Treba doduše reći kako u filmu, s obzirom na redateljski koncept, nije bilo mnogo mogućnosti da snimatelj nadogradi prizor.

Radnja filma odvija se, u većini slučajeva, u građenom ambijentu pa stoga djelomice sliči na kazališni prostor. U skladu s tim svjetlo je građeno više po zahtjevima klasične televizijske rasvjete, čime se djelomice izgubilo na atmosferi, odnosno izražajnosti svjetla. Boja pak funkcionira na način koliko je ima u kadru ili bolje reći u scenografiji i kostimima i njome se snimatelj posebno ne izražava. Mogli bismo zaključiti kako je osnovna zamjerka fotografiji u Galićevom filmu ona koja je usmjerena spram njegovanja jednog naglašeno tamnijeg tonaliteta, a što se, prema Mikićevom (1986.) razmišljanju, nije pokazalo krajnje funkcionalnim.

Film *Horvatom izbor* ne može se nažalost pohvaliti uspjehom kod publike, izdržao je svega nekoliko dana na kino repertoaru prije nego ga je publika odbacila, a ni kritike nisu bile mnogo bolje. Posebno se negativno o filmu izrazio Ivan Starčević, i to čak u dva svoja teksta. U jednom od ta dva teksta Starčević (1985.a) ističe kako je taj film prije svega producerski promašaj. Prema njegovu mišljenju taj je film bio osuđen na propast i prije nego je snimljen.

Krvinju pripisuje producentima, koji su „često u stanju da na kilometar bez greške osjete netalent i povjere mu režiju filma, kao što su i često u stanju nepogrešivo eskivirati projekte talentiranih režisera“ (Starčević, 1985.a:59).

U drugom svom tekstu Starčević (1985.b) se osvrće upravo na „trajanje“ tog film u kino dvoranama. Autoru je posebno zanimljiva činjenica kako je film igrao, u tada, velikom premijernom kinu, no, umjesto da nakon što ga je publika odbacila bude skinut s kino repertoara, njegovo prikazivanje biva preseljeno u drugo kino, još elitnije od onog prvog.

Poseban problem Starčević vidi u činjenici da je film rađen, kako piše i na špici filma, po motivima Krležinih drama. Čak i prosječan filmski gledatelj zna dosta o Krleži te o njemu ima visoko mišljenje. Upravo zbog toga, odnosno zbog činjenice da je film ispod duhovne razine koju gledatelji povezuju s Krležom, Starčević smatra da je film udarac Krleži kao književniku, ali i njegovu djelu.

Problematičnim se pokazao i završetak filma u kojem emotivne nevolje neodlučnog Horvata naglo prestaju, a počinje njegovo druženje s dezerterima iz austrougarske vojske čiji je vođa klasno svjesni idealist i povratnik iz Rusije. Upravo na tom mjestu, dakle na kraju filma, prava austrougarska vojska poubija sve oko Horvata, i to upravo u trenutku kada je on odlučio prezreti Evu i ostati u šumi s drugom koji je vođa, ali i njegov stari prijatelj s fronte.

Čini se kako glavni problem filma leži u producentima, jer film nije diletantski režiran. Ljudi su to koji s jedne strane imaju velika društvena sredstva kojima raspolažu, ali su istovremeno, i tu je problem, potpuni diletanti i amateri u poslu. Upravo oni, ako je vjerovati Starčeviću, „stvaraju odbojnost prema domaćem filmu kao svoju svetu misiju“ (Starčević, 1985:59).

Ipak, u konačnici smo dobili film dobro razvedene fabule i napose izražajnih izvedbi snažnih glumačkih osobnosti od kojih su, kao što smo već napomenuli Rade Šerbedžija i Milena Dravić bili najbliži Krležinu svijetu, za razliku od Mire Furlan i Fabijana Šovagovića.

8.3. SOKOL GA NIJE VOLIO

Šovagovićev *Sokol ga nije volio* dramska je kronika u dva dijela (8 slika) s pjevanjem i pucanjem. Objavljena je u časopisu *Prolog* (1981:41), a kao knjiga 1986. u izdanju Kulturno-informativnog centra Privlačica u Privlaci. Svoju praiizvedbu drama je doživjela u Dramskom kazalištu Gavella 1982., u režiji Božidara Vioića. U godinama objavljivanja i

izvođenja drama je izazvala znatnu pozornost javnosti, jer je autor ponudio drukčije, vladajućoj ideologiji nimalo prihvatljivo motrište na strahote II. svjetskog rata na našem tlu (usp. Mrduljaš, 2012: 109).

Radnju svoje drame *Sokol ga nije volio* (1981) Šovagović, koji je bio glumac i čije je ovo jedino dramsko djelo⁴², smjestio je u slavonsku ravnicu, u raspon od dvije godine, obuhvaćajući pritom zadnje godine Drugog svjetskog rata te razdoblje neposredno nakon pobjede partizana. U fokusu radnje je seljak Šima Begović te njegova nastojanja da sačuva obitelj kroz ratni vihor, a prije svih i svega svog sina jedinca Benoša. Potpuno predan tom cilju, Šima će surađivati i s ustašama/nacistima i s partizanima. Zašto to čini? Zato što je rat, a prema njegovim riječima u ratu treba spašavati i sebe i druge. On prima pripadnike obiju zaraćenih strana, računajući na pomoć ili jednih ili drugih ovisno o tome kako rat završi. A ako pomoć očekuješ, moraš je i dati. Tako Šima čeka, gleda i rezonira te se u skladu s time i ponaša. No, u svom naumu da sačuva obitelj nije uspio. Nakon što je punih petnaest mjeseci na tavanu skrivao Benoša, ustaše su ga pronašle te regrutirale. Šimina filozofija preživljavanja ipak nije uspjela.

Fakticitet Šovagovićeve djetinjstva poslužio je tada već iskusnom glumcu, ali i autoru uzbudljivih *Glumačevih zapisa* (1977), kao doslovno gradivo. Autor je iznio pred nas svoja unutarinja „nagruca“ povezavši ih u čvrstu estetsku strukturu. Ono što je pritom bilo vlastito Šovagovićevo jest raspored građe ili njena nova, svježja, impostacija u o(s)mišljenoj formi koja je jednako zaintrigirala kako svojim kazališnim, tako i svojim filmskim odigravanjem.

Ono po čemu je film *Sokol ga nije volio* (1988) itekako ostao prvo uočen, a onda i zapamćen jest činjenica da se u njemu prvi put hrvatskoj, ali i cjelokupnoj jugoslavenskoj javnosti ne samo spomenuo, nego i pokazao *križni put*, jedna od najvećih tragedija koje je hrvatski narod doživio u Drugom svjetskom ratu. Točnije na njegovu samom završetku. Do pojave filma *Sokol ga nije volio* filmovi koji su se bavili tematikom Drugog svjetskog rata bili su potpuno lišeni bilo kakve sumnje o ratnim zločinima na pobjedničkoj strani. Iako je epizoda o križnom putu te strjeljanju zatvorenika bez suđenja bila upravo to, tek epizoda u filmu, ipak se pokazala dovoljno jakom da uznemiri javnost. Svoju domišljatost, ali i brutalnost rata Šovagović je pokazao ponavljanjem odvođenja ljudi i njihova strijeljanja. Na početku od strane ustaša, a na kraju rata od strane partizana. Time je stvoren okvir za ljudsku

⁴² Osim drame *Sokol ga nije volio*, Fabijan Šovagović je napisao i *Glumačeve zapise-zapisi o teatru* (1977) te *Divani Fabe Šovagova-eseji* (1996).

mržnju koja, kako se pokazalo, jednako obuhvaća sve. I ustaše, i nacistе, ali i partizane. Zanimljivo je da je film prošao lakše nego što se, s obzirom na sve navedeno, moglo očekivati. Škrabalo (1994.) smatra kako objašnjenje toga leži u karizmi koju je Šovagović nedvojbeno imao. Ipak je bila riječ o već općepriznatom vrhunskom glumcu i to ne samo u hrvatskim, već i, u to vrijeme, općejugoslavenskim razmjerima. Ne može se ne spomenuti i činjenica kako je između filmova *Okupacija u 26 slika* (Lordan Zafranović, 1978.) i *Sokol ga nije volio* (1988.) prošlo punih deset godina. Dok je prvi film karakterizirao stereotipni prikaz aktera Drugog svjetskog rata, u ovom drugom je lik ustaše prikazan kao žrtva. Izraz je to promjena i procesa koje su se ogledale u slabljenju državno-partijske stегe, vidljivoj kroz promjenu ljudske percepcije i propitivanje o prošlosti i sadašnjosti.

Odnos koji zapravo čini os filma jest odnos između konja i Šime. Odnos je to prema kojem se oblikuju svi drugi odnosi i sva događanja. Sokol je moćan, neukrotivi crni pastuh, sjajne dlake i velikih uznemirenih očiju. Konj ne voli Šimu, ali ni Šima prema njemu ne osjeća sentimentalnost. „Pred nama je slučaj ljubavi koja (se) ne voli. U njoj je "ne voljeti (se)" glagol obostrane radnje, a "se" u zagradi znači da je dotični glagol u radnji koju označuje još i recipročno povratan, ili: ni konj ni Šima ne vole ni sebe“ (Salečić, 1988:33). Zanimljivo je kako se konj u pisanim i usmenim predajama od antike pa sve do danas pojavljivao u mnogim razdvojenim likovima i ulogama. Šimin konj je smrtonosan. Kako navodi Salečić, Sokol predstavlja htonski znak. Dolazeći iz ponora on objelodanjuje raskole, rascjepe i ponore. Sve što dotakne on vuče u taj metež i mutež. Jedinu svjetlinu trebao bi predstavljati simbolizam njegova imena, Sokol, koje označuje snagu, providnost, ljepotu i uspon. Činjenicom da je konj nazvan Sokolom uspostavljena je trajna situacija u kojoj se sve pojavljuje u razdvojenosti kao jedno. „Svjetlosni i tamni, htonski i nebeski simbolizam Konja-Sokola materijalizirao se u paradoksalnoj sprezi koja *funkcionira*: porazi i pobjede, usponi i padovi, mrziti (se) i voljeti (se), izdati i zaštititi, Božje i Vražje, ljudsko i zvjersko – sve se to slilo u *jedan* ritam i u pitanje kako mu odoljeti, koje nije više pitanje opredjeljenja nego *preživljavanja*“ (Salečić, 1988:34). Kompleksnost odnosa između konja i Šime Šovagović je dao jasno razlučiti već u samom naslovu. Sokol nije volio Šimu, za njega je crni pastuh bio oličenje zlosretne sudbine, slijepa iracionalna sila koja ga na kraju usmrti. No Šima je tu smrt izazvao. Očajan i izbezumljen nakon što su mu propali svi pokušaji da spasi sina, zemlju, obitelj i dom, on bičem bjesomučno šiba Sokola sve dok ga razjareni konj ne ubije. Šimina smrt tako postaje tragično samoubojstvo koje je izvršeno razornom snagom života.

Branko Schmidt je u svojoj filmskoj adaptaciji uspio sačuvati isti red stvari iz Šovagovićeve drame, nastojeći tek dinamizirati priču i obogatiti je filmskim osobnostima. To redateljevo nastojanje čini priču uvjerljivom i životnom, pa ona bez problema nalazi put do gledatelja. Odabir Schmidta kao redatelja vrlo je zanimljiva s obzirom na činjenicu da je Šovagović, koji je ujedno i koscenarist, dugo birao kome će povjeriti filmsku režiju svog *Sokola*. Naime, Schmidt je u to vrijeme bio tek svježe diplomirani student filmske režije. Ipak, pokazalo se kako je „Šmidt⁴³ talentirani početnik koji je svoju dramsku kroniku, što *Sokol ga nije volio* jest, režirao jasnom vlastitom predodžbom o tome što od glumca želi, što ujedno svjedoči i o tome da mu cjelina njegova posla nije izmakla iz ruku“ (Starčević, 1988:48).

S druge strane, pak, nijedan pa čak ni onaj najsumarniji pregled Šovagovićeve doprinosa hrvatskom filmu ne može zaobići *Sokola* i to ne samo zbog činjenice kako je uloga Šime Begovića njegova najmarkantnija uloga, već i zbog toga što je upravo preko nje, ali i scenarija za taj film Šovagović odškrinuo okno kroz koje se može zaviriti u intimu njegovih inspiracija i motivacija. A upravo to je ono što u najvećoj mjeri određuje kvalitetu, ali i mjeru njegove umjetnosti.

S umjetničke strane potpuno je opravdano Šovagovićevo i Schmidtovo tematsko usmjerenje na glavnog junaka – seljaka koji i u opasnim ratnim te još opasnijim poratnim vremenima želi ostati gospodar svoga posjeda, noseći pritom i dalje osjećaj odgovornosti za sve što na njemu i od njega živi.

U Šovagovićevu je književnom predlošku jasno da je gazda Šima glavni junak, ali i tragična figura koja ispašta grijeh osobe koja se drznula biti bog nad sudbinama svojih najbližih. U Schmidtovoj pak ekranizaciji dramski su sukobi između oca i sina toliko ublaženi da su dovedeni do nepostojanja. U konačnici to je obojici likova gotovo oduzelo epitete glavnih, a film je pretvorilo u, kako ističe Starčević (1988.), ponekad detaljistički razmrvljenu kroniku. U filmu, za razliku od kazališnog komada pak, ne možemo suosjećati sa sudbinom oca i gazde, no to je srećom nadoknađeno uspješnim i dubokim dirljivim podcrtavanjem sinovljeva lika (tumači ga Filip Šovagović, sin Fabijana Šovagovića).

Još je jedna razlika između predloška tj. kazališnog uprizorenja, te filma. Naime, u kazališnoj predstavi glavni junak gubi sina negdje na polovici drame. Šima dobiva pismo u kojem ga obavještavaju da mu je sin poginuo. Drugi je dio stoga posvećen razdoblju između

⁴³ Nekoliko godina nakon snimanja *Sokola*, Branko Šmit je defonetizirao svoje prezime u Schmidt.

1945./46. i govori o otkupu žita i seljačkim radnim zadrugama. U teatru te dvije teme savršeno funkcioniraju, no film si ne može dopustiti da nema jedan osnovni motiv. U ovom slučaju to je borba oca koji pokušava sačuvati život svoga sina. Stoga je, po svemu sudeći, u pisanju scenarija bilo važno sačuvati sina do kraja filma, da se tu neizvjesnost – hoće li sin postati žrtva rata ili ne – zadrži do kraja. Taj odnos oca i sina puno je više od roditeljske ljubavi. On istovremeno govori i o kontinuitetu bivanja seljaka na toj slavonskoj zemlji te o očuvanju tradicije.

Šteta je možda tek što ni Šovagović, a ni Schmidt nisu uspjeli naći način da dramski čvršće uobliče lik sina, vojnog bjegunca koji, po naredbi oca, svoje najbolje godine provodi skriven na tavanu. To bi možda pomoglo i da se bolje oslika odnos oca i sina prema crnom pastuhu. Jer dok ga sin voli, otac ga uzalud pokušava natjerati da vuče kola. No, bez obzira na nedostatke koje film ima, Schmidt je uspio napraviti film koji plijeni svježinom.

Treba napomenuti kako su u filmu dobro iskorišteni folklorni elementi, a dobro je iskorištena i glazba Zorana Mulića, uglavnom utemeljena na tamburici i harmonici.

Već više puta spominjani konj Sokol, ali i zvonjava Tonke, kćeri Šiminog brata, koja je uvijek zvonila na znak nečije smrti ili nesreće, dva su lajtmotiva filma. Neukrotivost Sokola poslužila je ne bi li se istaknula neukrotivost rata. S druge strane s Tonkinom je zvonjavom film započeo, povodom smrti Šimina brata Stevana, ali njenom zvonjavom film i završava. Na taj način smrt postaje simbol koji obilježava cijeli film.

Iako smo spomenuli kako je, prvenstveno zahvaljujući karizmi koju je Šovagović imao već u to vrijeme, prikaz križnog puta uvršten u film, ipak valja napomenuti kako je Schmidt imao određenih problema zbog toga. Naime, moćnici tadašnjeg Jadran filma, na čelu sa Sulejmanom Kapićem, zatražili su da se promijeni lik Šime. Problematična je, po njihovu sudu, bila njegova neodlučnost kojoj od zaraćenih strana da se prikloni. No Šovagović na taj zahtjev nije pristajao. Ipak, nakon konpromisa koji je postignut izbacivanjem nekoliko kadrova batinjanja kulaka od strane partizana, scena križnog puta ipak je dobila prolaz.

U jednom trenutku rada na scenariju postojala je ideja da se kraj filma poklopi s krajem rata i da se ne ide u prve poratne godine. No, pokazalo se bitnim za taj film da u ratu počne, te završi dvije-tri godine nakon rata. Želja je autora bila da se pokaže kontinuitet nasilja koje nije prestalo završetkom rata (usp. Starčević, 1988.). Za slavonskog seljaka rat završava ukidanjem seoskih zadruga, što će reći da je seljak svoje najteže trenutke doživio

upravo neposredno poslije rata. Jer, osim što je *Sokol* film o pokušaju očuvanja obitelji u ratnom vihoru, on je i film o postojanju, ali i opstanku na slavonskoj zemlji.

8.4. KAD MRTVI ZAPJEVAJU

„Humorna drama“ *Kad mrtvi zapjevaju* snimljena je prema scenariju Krste Papića, koji ujedno potpisuje i režiju, te Mate Matišića, čija je drama *Cinco i Marinko* bila polazišna točka za pisanje scenarija. Priča ovog Matišićeva komada puna je neobičnih konstrukcija i obrata, no u svakom svom segmentu ona ima barem minimalnu dozu mogućega, a upravo to balansiranje na granici realnog/realističnog lišava dvojicu Matišićevih likova bilo kakvog osmišljavanja svog djelovanja, što njihov život čini apsurdnim, pa čak i besmislenim. Uostalom, unaprijed zadana shema njihova života shema je „apsurdizma“. Jer da bi preživjeli i prehranili svoje obitelji, njih dvojica moraju otići u emigraciju. No postupno se prvotni smisao njihova „izgnanstva“ gubi, veze s njihovim obiteljima slabe, a Ričice kao mjesto fizičkog povratka oni sve više poistovjećuju s grobom koji ih tamo čeka. Tako taj grob postaje zapravo mjesto simboličkog sjedinjenja sa sanjanim zavičajem.

Tu je tezu Matišić više puta ponovio i u *Bljesku zlatnog zuba* i u *Cincu i Marinku*. Tako se Cinco, jedan od likova, odlučuje na pobunu ne bi li poremetio ustaljeni red stvari. Komički ritam komada određuju, kako ističe Ivanković (2006.), apsurdističke reperkusije te utopijske pobune. Naime, Cinco se proglašava mrtvim ne bi li ga u lijesu odvezli u rodno mjesto, gdje planira uživati u njemačkoj mirovini koju bi njegova žena, kao udovica, trebala dobiti. No, zbog zamjene koja je nastala u mrtvačnici u Ričice umjesto Cinca u lijesu stiže preminuli turski gastarbajter. Cinco ipak dolazi u domovinu i pokušava objasniti svojoj ženi što se zapravo dogodilo. Ona se pak, vidjevši pred sobom „mrtvog“ muža prestraši te padne mrtva. Njegov *auslenderski* kolega Marinko doživljava nešto drugačiju, ali jednako tragikomičnu sudbinu. On je također proglašen mrtvim. Naime, iz čisto pragmatičnih razloga Marinko se punih devetnaest godina nije javljao svojoj obitelji.

Zanimljivo je kako se Krsto Papić upravo ovim filmom, a u poznijem razdoblju svog filmskog djelovanja prvi put odlučio na žanrovski iskorak u komediju. Spomenuli smo već kako je Papić u suradnji s Matišićem prilagodio za filmsko platno kazališni komad *Cinco i Marinko*, pa smo tako u konačnici dobili akcijsku komediju karaktera i zabune s elementima crnog humora i apsurdna, a sve uz dodatak političke pozadine. Čini se kako se upravo to žanrovsko određenje koje je ključno za film pokazalo najvećim problemom za Papića.

Pomalo je čudno kako se Papić, koji je tada bio u sedmom desetljeću svog života, odlučio okušati se u nečemu što bi trebalo biti razigrana komedija, posebno s obzirom na činjenicu kako se njegov cjelokupni igranofilmski opus do tada sastojao od ozbiljnih drama punih raznih političkih, pa i erotskih tenzija. Bolji poznavatelji Papićevog opusa reći će kako je on i prije bio sklon (crno)humornom, što je vidljivo u njegovom filmu *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*. Ipak, ostaje činjenica kako Papić prije ovog uratka nije ostvario film u žanru komedije. Na toj činjenici inzistira i Radić (1998.) sa željom da pokaže kako je Papić izvorno pravi, nepatvoreni autor tzv. umjetničkog, odnosno autorskog filma. Stoga je njegovo smještanje u žanrovski film komedije jako smion potez, no bez pokrića.

Papićev film ima dva ključna problema, jedan u prvom drugi u drugom dijelu filma. U prvom dijelu, naime, režijska je izvedba potpuno neadekvatna žanru komedije. U drugoj polovici filma, pak, strukturalno-dramaturško raslojavanje također nije primjereno tom žanru. Napomenimo kako se u tom drugom dijelu radnja filma premješta iz Njemačke u Hrvatsku.

Tako prvi dio filma, koji bi mogli nazvati njemačkim, ima naglašenu pokretnost likova. Veliki dio odvija se na cesti te sadrži višestruke potjere. Tako Marinko autom prati mrtvačka kola u kojima se nalazi Cinco, dok njega progoni agent UDBA-e, dok Cinca istovremeno prate korumpirani liječnik i njegovi ljudi. Tu se Papić kao redatelj našao u za njega potpuno nepoznatoj situaciji, jer nikada nije režirao scene automobilističke potjere koje istovremeno moraju imati humornu intonaciju što je u filmu više nego vidljivo. Energija, koja je nužno potrebna u takvim scenama, potpuno je izostala. Još problematičnijom pokazala se kruta Papićeva režija koja posebno dolazi do izražaja u gegovima i sličnim prizorima. I premda mu je asistent režije bio Vinko Brešan, ni to nije puno pomoglo jer se ni on sam nije proslavio u sličnim scenama u svojoj megapopularnoj komediji *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996.). To nesnalaženje možda je najočitije u prizorima u kojima agent UDBA-e iz automobila nekoliko puta uzastopce, pištoljem s prigušivačem, pokušava ubiti političkog emigranta Marinka, da bi u konačnici ubio liječnika. Iako je takva scena česta u filmovima istog žanra, kod Papića ona ne funkcionira. Uz to redatelj nije uspio u takvim prizorima niti razigrati glumce, ni dobro postaviti kadrove, a onda ih u konačnici nije uspio niti dovesti u montažnu vezu na odgovarajući način.

Nakon što završi taj izrazito dinamični prvi dio filma, slijedi drugi daleko smireniji, a koji je radnjom smješten u domovinu u koju su se glavni likovi vratili. Radnja ovog dijela filma smještena je na dvije lokacije. Jedna je Cincova kuća, a druga kuća Srbina u kojoj živi

Marinkova žena koja se u međuvremenu preudala. Tu dolazi do strukturalno-dramaturškog, ali i žanrovskog preslojavanja. Cinco, koji je i do tada bio nositelj eksplicitne komike, ostaje i dalje takav, no Marinko doživljava preobrazbu. Suočen je naime s činjenicom kako se njemu, kao političkom emigrantu i borcu za hrvatsku stvar, dogodio najgori mogući scenarij. Njegova se žena Hrvatica preudala, i to za Srbina, oficira JNA, koji je uz sve to i vođa pobune Srba u njihovu kraju. Da cijela stvar bude gora, ona s novim mužem ima i dvoje djece, koju s Marinkom nikada nije imala. Time film iz početnog žanra komedije prelazi u sasvim drugi žanr – ratnu melodramu. Čitava situacija svoj vrhunac ima u činjenici kako, upravo zbog djece, Marinkova supruga ne može napustiti drugog muža, iako bi to željela i iako je Marinko istovremeno spreman ponovno ju prihvatiti. Epizoda je istovremeno i dirljiva i zanimljiva i aktualna, no na redateljevu žalost u komediji kakvu su on i Matišić zamislili jednostavno joj nije bilo mjesto. Ni žanrovski, ni atmosferom, a ni svojom intonacijom ona nema veze s ostatkom filma.

No, kako se ne bi činilo da baš ništa nije dobro u ovom Papićevom ostvarenju moramo naglasiti kako nipošto nije tako. U sceni obrane jednog hrvatskog sela od najezde JNA, četnika i inih pomagača, i u trenutku dok Cinco i Marinko, skrivajući se na groblju, pokušavaju spasiti živu glavu, Papić uspijeva izbjeći bilo kakvo ideologiziranje, oslanjajući se pritom isključivo na crni humor.

Da se odlučio završiti u tom tonu Papićev bi film možda ostavljao bolji dojam. No, on se odlučio za dramaturški nepotreban i kontekstu filma krajnje neprimjeren kraj. Naime, film završava Cincovom pogibijom. Istina Papić nije pritom toliko patetičan kao Brešan u svom već spominjanom filmu, pa njegov Cinco ne pogiba od neprijateljskog metka zazivajući pritom Hrvatsku, nego... no i iz takvog je kraja jasno ono što je Papić htio naglasiti: Hrvati su uvijek ginuli za domovinu. Možda se Papić htio ograditi od mogućnosti da ga netko optuži za iskazivanje nepoštovanja prema Domovinskom ratu, a možda je stvar u svjetonazornom i političkom stajalištu. Šteta je ipak što je Papić propustio priliku da završi film na nešto višoj razini.

Ono od čega Papić ipak nije želio, a ni mogao odustati jest činjenica da je on prije svega tvorac autorskih filmova. Sukladno tome on neće odustati od svojih omiljenih motiva – pustošnog kamenjarskog ambijenta, te ljubavi koja poprima tragičnu dimenziju zbog političkog djelovanja, a taj motiv je u ovom filmu bio potpuno nepotreban. Najzanimljivijim segmentom filma pokazao se simbolički lajtmotiv – lokalni dinarski napjevi u izvođenju

mrtvaca. „Taj lajtmotiv u filmu je sasvim suvišan, no zanimljiv je stoga jer svojim modernističkim nasljeđem svjedoči kako se Papić ni u populističkom kontekstu, svjesno ili nesvjesno, nije odrekao *backgrounda* tvorca tzv. umjetničkih filmova“ (Radić, 1998:77).

Ipak, „humorna drama“ Krste Papića te je 1998. godine slovila za favorita na Pulskom festivalu. Na kraju je, barem ako je suditi prema nagradama taj status i opravdala, ovjenčavši se sa Velikom zlatnom arenom za režiju te nagradom publike Zlatna vrata Pule. U kontekstu tadašnje hrvatske kinematografije stari majstor autorskog filma Krsto Papić bez problema je i lošijim ostvarenjem isplivao na vrh.

8.5. NIČIJI SIN

Drama *Ničiji sin* još je jedan film snimljen prema književnom predlošku Mate Matišića, ovog puta u režiji Arsena Antona Ostojića. Film se temelji na provokativnoj temi. Nju nose s jedne strane Izidor, bivši politički zatvorenik, koji je u zatvoru prokazivao svoje ideološke drugove, a sada se prikazuje kao veliki hrvatski pravednik, te se kandidira za Hrvatski sabor. S druge je strane Simo, hrvatski Srbin, koji je bivši upravitelj istog onog zatvora u kojem je bio Izidor. Činjenicu da je „gospodar“ njegova života, Simo je iskoristio da natjera njegovu ženu Anu da mu postane ljubavnica. No, suprotno pretpostavci čini se kako Ana i nije pretjerano patila zbog cijele situacije. Ispada zapravo da je jedini i pravi patnik Ivan, Anin i Simin sin, „ni Hrvat ni Srbin“, uz to još izvanbračno dijete, ratni veteran i vojni invalid. Ta tragedija apsurdna u filmskoj verziji Arsena Antona Ostojića dobila vizualno i glumački uvjerljiv ekvivalent.

Radeći na scenariju Matišić je neke ključne ili makar prilično važne motive promijenio u odnosu na dramu. Krenimo redom. Simo je u drami bio tek običan pravosudni policajac koji je Izidora osobno tukao, a Hrvatsku nije napuštao tijekom rata. U filmu Simo je markantna pojava, tom vizualnom dojmu pridonosi i odabir Zdenka Jelčića za ulogu Sime, no to nije onaj isti bahati primitivac poput Sime iz drame. Taj filmski Simo Hrvatsku je napustio za vrijeme rata, a u njegovu kuću se u međuvremenu uselio izbjegli Hrvat iz Bosne. Simo stoga po povratku u Hrvatsku od Izidora traži ubrzanje deložacije bosanskog izbjeglice, a ne, kako to stoji u drami, novac za otplatu mjesečne rate kredita. Isto tako, u filmu on nema ženu, koja u drami prijavljuje njegov nestanak. U filmu će taj nestanak prijaviti njegova sestra. Kada se uzme u obzir sve navedeno, Simin je lik u filmu puno manje zao, bezobrazan ili pak primitivan. Osim Sime, i lik Ivana pretrpio je važnu promjenu. Tako je Ivan, ratni veteran i vojni invalid, u odnosu na dramu u filmu veći patnik i žrtva. Taj dojam Matišić je pojačao i

ubačenom melodramatski proširenom i poprilično patetičnom epizodom odnosa koji ima sa svojom bivšom ženom i sinom. Sukladno tome dramski je Ivan znao za odnos svoje majke i Sime, dok onaj filmski nije.

Košutić (2009.) napominje kako mu se čini da su sve te promjene između dramskog predloška i filmskog uprizorenja ponajprije išle u smjeru političke korektnosti, iako priznaje da su neke od njih u dramaturškom smislu filmski prilično opravdane. Ipak čini mu se kako je krajnji dojam takav da je ova izrazita simboličnost svojevrsno breme za film koji po svojoj medijskoj naravi teži ili realističnosti ili pak oniričnosti.

Osim određene doze dramaturške artificijelnosti koja kvari gledateljev dojam, a koja se jasno razabire, isti efekt ima i posve promašena režija, a ponekad i neuvjerljiva gluma Biserke Ipše, te preistaknuta dikcija Mustafe Nadarevića.

Umjesto da se, prema Košutićevu mišljenju, Ostojić odlučio za suzdržaniji pristup, stilski diskretan, a slikovno i izražajno realistički usmjeren, on je „odabrao veoma stiliziranu režiju, začinjenu Matišećevom izrazito ilustrativnom glazbom kojom se svako hiperbolizira prikazano, kao da je riječ o filmu strave ili o parodiji, a vjerujem da to nije bila nakana ni njegova ni Ostojićeva“ (Košutić, 2009:174). Navedenim postupcima autori su, pretpostavljamo, pokušali postići dojam svojevrsne grotesknosti, iste one koja je često prisutna u Matišećevim dramama, no taj prijelaz iz knjiškog medija u filmski medij nije dobro proveden.

Ono što svakako zaslužuje pohvalu jest tada mladi glumac Alen Liverić. Tumačeći ulogu Ivana, Liverić je uz filmično lice s jedne strane pokazao izniman osjećaj za nenametljivu mimiku u krupnom kadru, dok je s druge strane kod njega potpuno izostao onaj deklamacijski govor koji smo spominjali kod Nadarevića.

Možda bismo upravo na temelju ovog filma mogli izvući zaključak kako je gluma daleko najmanji problem domaćeg filma. Isto bismo mogli reći i za onaj tehnički dio, odnosno za specijalne efekte. Kao odličan primjer može se navesti upravo scena iz ovog filma u kojoj su hrvatski vojnici natjerani trčati kroz minsko polje. Scena je načinjena vrlo dojmljivo i vješto, a zvuk koji ju prati je čist, snažan i jasan. Što bismo onda mogli istaknuti kao problem hrvatskog filma? Čini se kako je to sama ideja ili pak njezino ostvarivanje. Pojednostavljeno rečeno, ili scenarij ili režija. Ili pak i jedno i drugo. No, nakon svih razmatranja čini nam se kako je ipak veći problem u scenariju, odnosno činjenici da je hrvatski film previše opterećen

autorstvom, bez obzira je li riječ o izvornom scenariju ili pak o prilagodbi književnog predloška.

9. ZAKLJUČAK

Kao što smo napomenuli u uvodu, a istaknuli smo i u radu, nitko se od naših teoretičara filma nije u svojim radovima bavio isključivo temom filmskih ekranizacija, kao ni odnosom dviju umjetnosti, filma i kazališta, koje često posežu za istim književnim djelima, koja onda uprizoruju ovisno o zakonitostima koje nalaže umjetnost kojoj pripadaju. Tek sporadično o ovoj su temi pisali: Ante Peterlić, Hrvoje Hribar, Nikica Gilić, Hrvoje Turković, Tomislav Šakić, Jelena Vlašić-Duić, Damir Radić, Nenad Polimac, Ivan Starčević i neki drugi.

Stoga je cilj ovog rada bio upravo pokušaj da se skrene pozornost na vezu koja postoji u Hrvatskoj između ove dvije umjetnosti i to u oba smjera, počevši od prvih kratkih filmova koje su snimili kazališni ljudi pa sve do danas. Najbolji dokaz za to leži u činjenici kako su upravo prema književnim predlošcima snimljeni neki od najuspješnijih hrvatskih filmova, poput *Glembajevih* (1981.) , ili pak *Svećenikove djece*, u novije vrijeme.

Nakon uvodnog dijela u prvoj smo se cjelini pozabavili odnosom hrvatske književnosti i filma općenito. Naime, važno je napomenuti kako je hrvatska kinematografija od svojih samih početaka inspiraciju pronalazila upravo u književnim ostvarenjima. I to bez obzira da li se radilo o pripovijetkama, romanima ili pak dramskim tekstovima, kojima smo se i mi bavili u ovom radu.

Iako je u svojim ranim počecima film bio tek parazit kako književnosti, tako i drugih umjetnosti, ipak se s vremenom izborio za svoj status te ga se smatra posebnom umjetnošću. No na tom svom putu film se čak dva puta okretao književnosti kao svom uzoru. Prvi put je to bilo kada se krenulo s idejom da film postane cjelovečernja zabava, a drugi put kada je nakanio steći status jedne od umjetnosti. Sličan put odabrao je i hrvatski film.

Nažalost, već su se u tim samim počecima počeli pojavljivati problemi, koji, čini nam se, postoje i danas. Naime, iako je prva filmska projekcija u Zagrebu održana u listopadu 1896., dakle nedugo nakon one braće Lumière u Parizu 22. ožujka 1895., hrvatska produkcija nažalost nije tako dobro pratila svjetske trendove. Tako se prvom organiziranom kinematografijom u nas smatra ona nastala u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske, dakle između 1941. i 1945. godine.

Nakon ne pretjerano uspješnih početaka, odnos između hrvatskog filma i hrvatske književnosti svoj će procvat doživjeti u poraću. Tako će se film čak podijeliti u tri tabora:

dokumentarni (propagandni), animirani te igrani „umjetnički“ film. Razdoblje je to koje se smatra klasičnim razdobljem hrvatske kinematografije. Šezdesetih godina počinju se javljati prvi veliki filmski scenaristi i to većinom ugledni književnici, koji su često surađujući s redateljima koji se nisu htjeli pomiriti tek s ulogom onih koji će samo snimiti prema već napisanom scenariju, postajali zapravo autori potpuno novih djela. Čak i u onim slučajevima kada su motive crpili iz svojih vlastitih djela.

Ta sinergija između književnika i redatelja potrajat će sve do devedesetih koje s jedne strane obilježavaju kraj književnih adaptacija kakav je postojao do tada, ali istovremeno otkriva i jedan problem s kojim se domaći film stalno muči, a to je nedostatak dobrih scenarija.

Drugi dio rada posvetili smo samoj teoriji, te smo u njemu pokušali odrediti pojmove ekranizacije i filmske adaptacije književnih djela te dati pregled teorijskih pristupa toj problematici. Kad se radi o samom pojmu adaptacije treba naglasiti kako se, zbog činjenice da se taj pojam koristi i za proces i za proizvod, pokušava skovati nova riječ, no taj se pokušaj još nije pokazao uspješnim. U svojim počecima adaptacije su imale za cilj dati filmu, kao sajamskoj zabavi, umjetnički ugled, dok danas filmaši žure s adaptacijom zbog čistog iskorištavanja komercijalnog uspjeha književnog predloška. Neki od tih književnih predložaka pokazali su se prikladnijima za adaptaciju od drugih. Tako će se, zbog sličnosti između filma i kazališta, na filmsko platno lakše prebaciti dramska djela, a teže romani, pripovijetke ili pak novele.

Najvećim problemom pokazale su se stalne usporedbe s izvornikom. Naime, postoje dvije vrste adaptacija. S jedne strane one koje su vjerne izvorniku i s druge strane one koje se razilaze s istim. Ovaj bi se problem mogao vrlo lako riješiti kada bi se ekranizacijama dala ista šansa kao i književnosti. Naime, kada je riječ o književnom djelu sasvim je jasno da je tumačenja jednako onoliko koliko je i čitatelja koji su pročitali isto djelo. Naime, pri gledanju nekog filma rađenog prema književnom tekstu „samo“ treba imati na umu kako je ekranizacija automatski različita i izvorna zbog „jednostavne“ činjenice: promijene medija.

Kao glavni cilj ovog rada mogli bismo navesti ono što bismo nazvali domaćim pokušajem doprinosa onome što se u svijetu definira kao „adaptation studies“. Dakle, „studijama“ koje proučavaju korištenje književnog djela ili pak motiva iz književnih djela za snimanje filma. Kao glavnu razliku između dramsko teksta i scenarija, svakako treba istaknuti činjenicu kako se dramski tekst, iako je namijenjen kazališnom uprizorenju, može čitati kao

svaki drugi književni tekst, dok to nije slučaj sa scenarijem. On naime nije niti pisan kao književno djelo, pa ga stoga kao takvo ne treba niti čitati. Scenariji je prvenstveno namijenjen redatelju koji će prema njemu snimiti film, pojedincima kojima je interesantno usporediti scenarij s književnim predloškom, te u konačnici onima koji žele naučiti kako napisati scenarij.

Kada je riječ o adaptacijama, odnosno procesu adaptiranja nekog teksta, nikako ne možemo zaobići pitanje adaptatora. Odgovor na pitanje „tko je adaptator“ vrlo je jednostavan ako je autor izvornika ujedno i autor scenarija, ili pak ako je jedna osoba autor književnog djela, a sasvim druga osoba autor adaptacije. No, pravi se problem javlja u slučaju mjuzikla ili pak opere. Da li je u tom slučaju adaptator libretist, kompozitor ili pak obojica? Kompleksnost novih medija ukazuje svakako na to da je proces adaptacije ustvari zajednički posao više ljudi. Ipak ono što treba posebno istaknuti jest da adaptirani tekstovi nipošto nisu nešto što bi trebalo stalno iznova izvoditi, već nešto što bi trebalo interpretirati i svaki put nanovo stvarati.

Razmatranje ove problematike dovelo nas je do zaključka da kao što čitanje drame ne isključuje posjet kazalištu, tako niti gledanje adaptacije ne umanjuje vrijednost njenog izvornika.

Središnji dio rada posvetili smo filmovima koji se smatraju kanonskima u hrvatskoj kinematografiji. Riječ je o četiri filma: *Pustolov pred vratima*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Glembajevi* te *Svećenikova djeca*.

Riječ je o filmovima koji su svaki na svoj način obilježili hrvatsku kinematografiju, ali i odnos hrvatskog filma prema hrvatskoj književnosti.

Film *Pustolov pred vratima* jest prva prava adaptacija nekog djela hrvatske književnosti na hrvatskom filmu. Ono što treba istaknuti kod Šimatovićeve ekranizacije jest činjenica kako je ona ostala tek „čedna adaptacija“, jer je njen autor morao pristati na moralno niveliranje. Druga autocenzura odnosi se na samoubojstvo ljubavnika kojeg kod Šimatovića nema. U konačnici pokazalo se kako Šimatović nažalost nije iskoristio sve potencijale koje je nudio predložak, te je njegov film ostao tek prisjećanje na značajnog hrvatskog pisca.

Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj. U trenutku kada se prihvatio posla prebacivanja Brešanovo teksta *Predstava Hamlet u selu Mrduša Donja* na filmsko platno, Papić je znao kako ne želi tek preslikati komad, već napraviti jednu vrstu svog filma. I to mu je uspjelo.

Iako se nije pretjerano udaljio od predloška, što je suprotno od onoga što je želio, Papić je ipak uspio u naumu da njegov film ima „ono nešto svoje“. Iako je u tijeku rada na scenariju isticao kako se Brešan slaže s njegovim viđenjem tekst, ipak je u trenutku izlaska filma pred publiku između njih došlo do nesuglasica. Naime, izmjene koje je Papić učinio u odnosu na izvornik nisu se pokazale uspješnima, a nisu se niti svidjele Brešanu. Taj je podatak posebno zanimljiv ako se uzme u obzir činjenica kako se i sam Brešan u svom tekstu udaljio od Shakespeareovog izvornika, baš kao što se Papić udaljio od njegovog.

Glembajevi. Kritičari su gotovo jednoglasni u razmišljanju kako je Vrdoljak jedan od rijetkih redatelja koji je povjerovao u hrvatsku književost, a ta vjera se jasno isčitava kroz uspješnost njegovih ekranizacija. Iako je Vrdoljak uvelike montirao, kratio, mijenjao, pa čak i nadopisivao izvornik koji je imao pred sobom, on u konačnici nije iznevjero duh Krležina djela i rečenice. Upravo se zato njegova ekranizacija *Glembajevih* smatra *hommageom* velikom, ali nikako ne i filmičnom piscu. Treba ipak naglasiti kako *Glembajevi* daleko bolje funkcioniraju kao cjelina, tj. kao film, nego kao serija.

I za kraj nam ostaju *Svećenikova djeca*. Unatoč svim naporima Mate Matišića, koji se ovdje našao u dvostrukoj ulozi autora teksta, ali i scenarija za isti, te Vinka Brešana kao redatelja, *Svećenikova djeca* ne opravdavaju svoju umjetničku, već tek djelomice svoju idejnu svrhu. Zbog činjenice da su u redateljevu prikazu likovi filma ostali tek greoteskne karikature, kao glavni smisao ovog filma ostaje tek napad na Crkvu. Unatoč uspjehu koji je film postigao kod publike, jer ne zaboravimo riječ je o filmu koji je imao najbolje kino otvaranje od uspostave slobodne Hrvatske, većina se kritičara pitala može li ovaj film biti potvrda Brešanovog talenta koji je pokazao u svojim prijašnjim filmovima poput *Kako je počeo rat na mom otoku* ili pak *Maršal* ili se tek priklonio trendu napada na katoličku crkvu.

Završni dio rada posvećen je preostalim ekranizacijama hrvatski dramskih tekstova. Treba svakako naglasiti kako filmovi *Mećava*, *Horvatov izbor*, *Sokol ga nije volio*, *Kad mrtvi zapjevaju* te *Ničiji sin*, ni po čemu nisu manje vrijedni od prethodno nevedenih filmova, već se, zbog različitih razloga ne svrstavaju u kanonske filmove hrvatske kinematografije.

Kao najveće vrline drame *Mećava* ističu se živopisni dijalog te osjećaj za ličke običaje i ambijent. Nedostaci se pak ogledaju u dramskoj konstrukciji kao i motivaciji likova. Uz manje iznimke redatelj Antun Vrdoljak u svojoj je ekranizaciji koristio cjelokupan predložak, vrlo malo mijenjajući i same dijaloge. Važnijim se čini naglasiti kako u filmu postoje dodatne scene koje svakako mijenjaju smisao Begovićeve drame. Dvije su glavne zamjerke koje se

Vrdoljakovom filmu. Prva je kako se radi o predlošku koji je suviše poznat, a predložak je uvijek bolji od ekranizacije. A druga je kako je film previše kazališno režiran.

Horvatom izbor. U adaptaciji prema motivima Krležinog *Vučjaka* ponešto je zaobiđeno, štošta je dodano, no u cjelini scenarij nije iznevjerio pisca. Nije ga iznevjerio ni redatelj filma Eduard Galić. Sve je to kao rezultat imalo korektan i solidan film, koji se nažalost u konačnici ipak ne može pohvaliti uspjehom kod publike.

Redatelj Branko Schmidt uspio je u filmskoj adaptaciji drame *Sokol ga nije volio*, sačuvati isti red stvari iz drame Fabijana Šovagovića, nastojeći tek dinamizirati priču te ju obogatiti filmskim osobinama. Upravo je to ono što ovu priču čini tako uvjerljivom i životnom. Zanimljivo je kako se sam Fabijan Šovagović ovdje našao u višestrukoj ulozi. Naime, on je autor teksta, koautor kazališne predstave, koscenarist filma, te je odigrao naslovnu ulogu Šime i u kazališnoj predstavi, ali i u filmskom uprizorenju. Iako su Šovagović i Schmidt odradili vrhunski posao, ostaje za žaliti što lik sina nije bolje uobličen. Da je tako to bi uvelike pomoglo boljem oslikavanju odnosa oca i sina, te odnosa njih dvojice prema konju Sokolu.

Ako ni po čemu drugom film *Kad mrtvi zapjevaju* zanimljiv je zbog činjenice da je upravo ovim filmom Papić napravio zaokret u svojoj dotadašnjoj karijeri, odlučivši snimiti komediju. Upravo se pitanje žanra, jer film je opisan kao akcijska komedija karaktera i zabune s elementima crnog humora i apsurdna, pokazalo kao glavni problem ovog filma. Uz to žanrovsko određenje još su se dva problema pokazala ključnima. Prvi se tiče režijske izvedbe koja se pokazala potpuno neadekvatnom komediji te strukturalno-dramaturško raslojavanje, također neprimjereno žanru. Unatoč svemu navedenom film je te 1998. godine slovio za favorita Puskog festivala.

Radeći na scenariju filma *Ničiji sin*, Mate Matišić, koji je ujedno i autor izvornog predloška, neke je ključne motive promijenio. Pa iako je većina promijena išla u smjeru političke korektnosti, neke od njih su, kao što smo već istaknuli, u dramaturškom smislu filmski prilično opravdane. Glavnom manom filma pokazala se potpuno promašena režija Arsena Antona Ostojića, dok svaku pohvalu zaslužuje Alen Liverić u ulozi Ivana, koji je pokazao izniman osjećaj za nenametljivu mimiku u krupnom kadru, te izostanak deklamacijskog govora.

Neki od filmova obrađenih u ovom radu odličan su primjer prepletanja uloga autora književnog predloška, autora ili koautroa scenarija, autora scenarija i redatelja, pa sve do primjera Fabijana Šovagovića koji je uspio obuhvatiti gotovo sve. U nekim je filmovima to prepletanje uloga i zadiranje u poslove koji im nisu primarni, to rezultiralo ekranizacijama koje su gotovo korak do savršenstva, dok se u onim drugima pokazalo kao ne tako dobra ideja.

U konačnici iz svega navedenog na prethodnim stranicama jasno se može razaznati kako su dramski tekstovi hrvatskih pisaca iz nekog razloga slabo ili gotovo nikako privlačili interes hrvatskih redatelja. Kao posebno zanimljivom pokazala se i činjenica kako, barem do sada, nisu ekranizirana djela starijih autora poput Držića, Gundulića ili pak Brezovačkog. Time se otvara potpuno nova tema, za neki novi rad, o preispitivanju odnosa prema hrvatskoj dramskoj baštini.

10. LITERATURA

1. Andrew, Dudley, 2000, *Adaptation*, u: Film Adaptation, ur. Naremore, James, The Athlone Press, London
2. Alfirević, Acija, 1998, *Elementi psihoanalize u Begovićevom Pustolovu pred vratima*, u: Recepcija Milana Begovića, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa povodom 120. obljetnice rođenja Milana Begovića, Zagreb - Zadar, 2. - 8. prosinca 1996., Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za povijest hrvatske književnosti HAZU u Zagrebu, Hrvatsko filološko društvo Zadar, Zagreb - Zadar
3. Balić, Zvezdana, 2012/2013, *Posmrtna trilogija Mate Matišića* (diplomski rad), mentor prof. dr. sc. Senker, Boris, Filozofski fakultet, Zagreb
4. Bazin, André, 1967, *Šta je film II*, Film i ostale umetnosti, Institut za film, Beograd
5. Batušić, Nikola, 2012, *Vučjak*, Hrvatska književna enciklopedija, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
6. Begović, Milan, 1996, *Pustolov pred vratima*, Sysprint, Zagreb
7. Begović, Milan, 2001, *Pustolov pred vratima*, Zagrebačka stvarnost, Zagreb
8. Belan, Branko, 1986, *Adaptacija*, u: Filmska enciklopedija 1, ur. Peterlić, Ante, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
9. Bluestone, George, 1961, *Novels into film, the Metamorphosis of Fiction into Cinema*, University of California Press, Berkley and Los Angeles
10. Bobinac, Marijan, 2001, *Puk na sceni: Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
11. Bobinac, Marijan, 1991, *Otrovani zavičaj*, cekade, Zagreb
12. Bobinac, Marijan, 2000, *Brešanova poetika i dramska praksa*, u: Krležini dani, Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost, prir. Hećimović, Branko, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta - Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb - Osijek
13. Bobinac, Marijan, 2010, *Igrokaz, pučki*, Pučki komad, Hrvatska književna enciklopedija, sv. 2, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
14. Bogišić, Vlaho, 2006, *Pet književnika i jedan pisac*, Kolo, br. 4, Matica hrvatska, Zagreb

15. Boglić, Mira, 1986, *Pula 1985*, Filmska kultura, god XXIX, br. 157-159, Filmoteka 16, Zagreb
16. Boglić, Mira, 1988, *Potruga za kritičnošću*, Vjesnik, god XLVIII, br. 14676, Zagreb
17. Boglić, Mira, 1989, u: *Antun Vrdoljak-izbor filmova*, prir. Škrabalo, Ivo, Međunarodni slavistički centar Republike Hrvatske, Zagreb
18. Brešan, Ivo, 1997, *Osnovna načela moga kazališnog sustava*, u: Krležini dani u Osijeku, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971 do danas, prir. Hećimović, Branko i Senker, Boris, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek – Zagreb
19. Brešan, Ivo, 1979, *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, u: Brešan, Ivo, Groteskne tragedije, Prolog, Zagreb
20. Brešan, Ivo, 1979, *Smrt predsjednika kućnog savjeta*, u: Brešan, Ivo, Groteskne tragedije, Prolog, Zagreb
21. Brešan, Ivo, 1979, *Svečana večera u pogrebnom poduzeću*, u: Brešan, Ivo, Groteskne tragedije, Prolog, Zagreb
22. Budak, Pero, 1977, *Mećava*, u: Budak, Hadžić (izabrana djela), Pet stoljeća hrvatske književnosti, ur. Hećimović, Branko, Zora, Matica hrvatska, Zagreb
23. Čale, Morana, 1997, *Begović i pirandelizam*, u: Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo, Općina Vrlika, Vrlika - Sinj
24. Čale Feldman, Lada, 2007, *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD/Matica hrvatska, Zagreb
25. Čale Feldman, Lada, 2007, „*Histerija realizma*“ i ženski pogled u *Begovićevu Pustolovu pred vratima*, Umjetnost riječi, Časopis za znanost o književnosti, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb
26. Čale Feldman, Lada, 1989, *Brešanov teatar, Aspekti Brešanove dramaturgije*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb
27. Čale Feldman, Lada, 2012, *Travestija*, u: Hrvatska književna enciklopedija sv. 4, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
28. Čegir, Tomislav, 2013, *Vruće teme jasne tendencije*, Vijenac, god XX, br. 492, Matica hrvatska, Zagreb
29. Elliott, Kamilla, 2004, *Novels, Films, and the Word/Image Wars*, u: A companion to literature and film, ur. Stam, Robert and Raengo, Alessandra, Blackwell Publishing, Oxford
30. *Filmska enciklopedija 1*, 1986, gl. ur. Peterlić, Ante, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
31. Gavella, Branko, 2005, *Dvostruko lice govora*, Bauer-grupa, Zagreb

32. Gilić, Nikica, 1998, *Ekranizacija Notturna Ksavera Šandora Gjalskog*, Hrvatski filmski ljetopis, god 4, br. 16, Zagreb
33. Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leykam, International d.o.o, Zagreb
34. Gracin, Juraj, 1998, *Begović i Pirandello*, u: Recepcija Milana Begovića, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa povodom 120. obljetnice rođenja Milana Begovića, Zagreb - Zadar, 2. - 8. prosinca 1996., Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za povijest hrvatske književnosti HAZU u Zagrebu, Hrvatsko filološko društvo Zadar, Zagreb - Zadar
35. Hećimović, Branko, 1976, *13 hrvatskih dramatičara, od Vojnovića do Krležinog doba*, Znanje, Zagreb
36. Hećimović, Branko, 2001, u: Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II dio (1941 – 1995)*, Disput, Zagreb
37. Hećimović, Branko, 2000, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja i druga književna djela Ive Brešana*, u: Brešan, Ivo, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, SysPrint, Zagreb
38. Hrgović, Maja, 2013, *Svećenikova djeca: Skeč do skeča, a ti se bolno dosađuješ*, arteist.20minuta.hr/svecenikova-djeca-skec-skeca-ti-se-bolno-dosađuješ
39. Hribar, Hrvoje, 2004, *Ekranizacija*, Hrvatski filmski ljetopis, god 10, br. 39, Zagreb
40. Hutcheon, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York – London
41. Ivanković, Hrvoje, 2006, *Naopaki dramski svijet Mate Matišića*, u: Matišić, Mate, *Posmrtna trilogija*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb
42. Jergović, Miljenko, 2009, *Ne moći prešutjeti*, Kolo, br. 4, Matica hrvatska, Zagreb
43. Jevremović, Zorica, 1988, *Leone susreće nečastivog*, Filmska kultura, god XXXI, br. 174-175, Kinoteka 16, Zagreb
44. Košutić, Krešimir, 2009, *Ničiji sin*, Hrvatski filmski ljetopis, god 15, br. 57-58, Zagreb
45. Kragić, Bruno, 2006, *Vrdoljakovi filmski obzori*, Kolo, br. 4, Matica hrvatska, Zagreb
46. Krelja, Petar, 2005, *Komedija u raljama psihološke drame*, Vijenac, god XIII, br. 297-299, Matica hrvatska, Zagreb
47. Krivak, Marijan, 2013, *Svećenikova djeca*, Hrvatski filmski ljetopis, br. 75, Zagreb

48. Krleža, Miroslav, 2012, *Dnevnici Miroslava Krleže i film*, u: Iz povijesti hrvatske filmologije i filma, Peterlić, Ante, ur. Gilić, Nikica, Leykam international d.o.o., Zagreb
49. Krleža, Miroslav, 1973, *Gospoda Glembajevi*, u: Pet stoljeća hrvatske književnosti, ur. Špoljar, Krsto, Zora, Matica hrvatska, Zagreb
50. Krleža, Miroslav, 1973, *Pan, U jesenje jutro, Pjesme, Balade Petrice Kerempuha*, u: Pet stoljeća hrvatske književnosti, ur. Špoljar, Krsto, Zora, Matica hrvatska, Zagreb
51. Kukoč, Juraj, Rafaelić, Daniel, Šakić Tomislav, 2010, *Krsto Papić u razgovoru: „Želim pridobiti vječnu publiku“*, Hrvatski filmski ljetopis, god 16, br. 61, Zagreb
52. Ljubić, Lucija, 2011, *Mećava*, Hrvatska književna enciklopedija sv. 3, gl. ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
53. Mandić, Igor, 1989, u: *Antun Vrdoljak – izbor filmova*, prir. Škrabalo, Ivo, Međunarodni slavistički centar Republike Hrvatske, Zagreb
54. Maštrović, Tihomil, 1996, *Predgovor*, u: Begović, Milan, *Pustolov pred vratima*, Sysprint, Zagreb
55. Maštrović, Tihomil, 2011, *Pustolov pred vratima*, u: Hrvatska književna enciklopedija sv. 3, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
56. Matišić, Mate, 2013, *Svećenikova djeca*, Interfilm i Hrvatski filmski savez, Zagreb
57. McFarlane, Brian, 1996, *Novel to film, An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford
58. Mikić, Krešimir, 1986, *Filmska fotografija na pulskom ekranu, osvrt na 32. Festival jugoslavenskog igranog filma*, Filmska kultura, Filmoteka 16, god XXIX, br. 157-159, Zagreb
59. Mikulićin, Ivana, 2013, *Vrdoljak nije shvatio Krležu*, Jutarnji list, Vjesnik, d.d., Zagreb
60. Mitry, Jean, 1966, *Estetika i psihologija filma I*, Institut za film, Beograd
61. Mrduljaš, Igor, 2012, *Sokol ga nije volio*, Hrvatska književna enciklopedija, sv. 4, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
62. Mrkonjić, Zvonimir, 1987, *Preobrazba farse*, u: Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj, prir. Hećimović, Branko, Sterijino pozorje, Novi Sad
63. Muhoberac, Mira, 1983, *Teorija groteske i suvremena hrvatska drama*, Prolog, br. 57/XV, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb
64. Munitić, Ranko, 1988, *Na redu je patafizika*, Filmska kultura, god XXXi, br. 174-175, Filmoteka 16, Zagreb

65. Naremore, James, 2000, *Film adaptation (Introduction)*, The Athlone Press, London
66. Nedeljković, Čedo, 1978, *Novi autori i bolji filmovi*, Filmska kultura, Samoupravna interesna zajednica kinematografije SR Hrvatske, god XXII, br. 112-113, Zagreb
67. Nikčević, Sanja, 2005, *Nova europska drama – ili velika obmana*, Meandar, Zagreb
68. Nikčević, Sanja, 2014, „Komedijska“ koja je toliko željela biti u trendu napada na Crkvu, da je zaboravila biti smiješna, <https://www.bitno.net/svecenikova-djeca-film-koji-je-htio-biti-u-trendu-napad/11.9.2014>.
69. Nikčević, Sanja, 2017, *Što pučka drama afirmira ili razlog njezine ne/popularnosti*, Dani hvarskog kazališta, Pučko i popularno, ur. Senker, Boris i Glunčić-Bužančić, Vinka, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Zagreb – Split
70. Pavičić, Jurica, 2012, *Svećenikova djeca: Komedijska koja će razgnjeviti crkvu*, www.jutarnjilist.hr/kultura/film-i-tv/svecenikova-djeca-komedijska-koja-ce-razgnjeviti-crkvu/1372240
71. Pavis, Patrice, 2004, *Pojmovnik teatra*, Akademija dramskih umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb
72. Peterlić, Ante, 1986, *Kazalište i film*, u: Filmska enciklopedija 1, ur: Peterlić, Ante, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
73. Peterlić, Ante, 2010, *Između riječi i slike*, posebno izdanje, Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza, god XVIII, br. 69, Zagreb
74. Peterlić, Ante, 1997, *Milan Begović i film*, u: Zbornik: Književno i kazališno djelo Milana Begovića, Dalmacijaprint, Split
75. Peterlić, Ante, 2012, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, ur. Gilić, Nikica, Leykam international d.o.o., Zagreb
76. Peterlić, Ante, 2002, *Studija o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez
77. Pfister, Manfred, 1998, *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
78. Polimac, Nenad, 1978, *Mećava*, Film, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, br. 10-11, Zagreb
79. Radić, Damir, 1998, *Kad mrtvi zapjevaju Krste Papića*, Hrvatski filmski ljetopis, god 4, br. 15, Zagreb
80. Rafaelić, Daniel, 2013, *Kinematografija u NDH*, Naklada Ljevak, Zagreb
81. Ray, Robert B., 2004, *Oblast književnosti i filma*, Filmske sveske – časopis za teoriju i estetiku pokretnih slika, Institut za film, Beograd

82. Salečić, Ivan, 1989, *Film ili vizualno mišljenje*, Filmska kultura, Kinoteka 16, god XXXII, br. 174-175, Zagreb
83. Senker, Boris, 1987, *Begovićev scenski svijet*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb
84. Senker, Boris, 1985, *Kazališni čovjek Milan Begović*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb
85. Senker, Boris, 1996, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
86. Senker, Boris, 2001, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II dio (1941-1995)*, Disput, Zagreb
87. Senker, Boris, 2011, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, u: Hrvatska književna enciklopedija sv. 3, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
88. Senker, Boris, 2010, *Glembajevi*, Hrvatska književna enciklopedija sv. 1, ur. Visković, Velimir, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
89. Senker, Boris, 2010, *Uvod u suvremenu teatrologiju 1*, Laykam international d.o.o., Zagreb
90. Senker, Boris, 2002, *Kazališne razmjene*, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka književna smotra, Zagreb
91. Senker, Boris, 2010, *Begovićeve drame u Shubertovu arhivu u New Yorku*, Komparativna povijest hrvatske književnosti; Zbornik radova XII. Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb
92. Shohat, Ella, 2004, *Sacred Word, Profane Image, Theologies of Adaptation*, u: A companion to Literature and Film, ur. Stam, Robert i Raengo, Alessandra, Blackwell Publishing, Oxford
93. Stam, Robert, 2008, *Teorija i praksa filmske ekranizacije*, u: Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti, Uvanović, Željko, Matica hrvatska, Osijek
94. Starčević, Ivan, 1988, *Život sa žirijem*, Danas, god VII, br. 337, NIŠPRO Vjesnik, Zagreb
95. Starčević, Ivan, 1985a, *Samo za vaše oči*, Danas, br. 169, RO Novinsko-izdavačka djelatnost, Vjesnik, Zagreb
96. Starčević, Ivan, 1985b, *Horvatov reizbor*, Danas, br. 164, RO Novinsko-izdavačka djelatnost, Vjesnik, Zagreb
97. Starčević, Ivan, 1988, *Sokole moj*, danas, god VII, br. 352, NIŠPRO Vjesnik, Zagreb
98. Starčević, Ivan, 1988, *Šest filmova u Areni*, Danas, god VII, br. 327, NIŠPRO Vjesnik, Zagreb

99. Šakić, Tomislav, 2010, *Filmski život književnih djela*, Vijenac, god XVIII, br. 423, Zagreb
100. Šakić, Tomislav, 2011, *Dvije ekranizacije Derviša i smrti Meše Selimovića: dvije ekranizacije, dvije interpretacije*, u: Dijalog s vremenom na rezmeđi svijetova: radovi sa međunarodnog naučnog skupa, ur. Anđelković, Sava i Thomas, Paul-Louis, Sahinpašić, Sarajevo
101. Šakić, Tomislav, 2012, *Scenarij*, u: Hrvatska književna enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža
102. Šakić, Tomislav, 2006, *Početak koji obećava*, Vijenac, br. 323-325, god XIV, Matica hrvatska, Zagreb
103. Šakić, Tomislav, 2010, *Korektno režiran život*, Vijenac, br. 438-439, god XVIII, Matica hrvatska, Zagreb
104. Škrabe, Nino, 1986, *Maurice Jarre*, Filmska enciklopedija 1, ur. Peterlić, Ante, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
105. Škrabe, Nino, 2013, *Ena Begović Radeljak*, Lana Radeljak i obitelj, Zagreb
106. Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma (Ogledi iz teorije filma)*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
107. Uvanović, Željko, 2008, *Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*, Matica hrvatska, Osijek
108. Vlajčić, Milan, 1988, u: *Antun Vrdoljak – izbor filmova*, prir. Škrabalo, Ivo, Međunarodni slavenski centar Republike Hrvatske, Zagreb
109. Vlašić-Duić, Jelena, 2013, *U Abesiniju za fonetičara, Govor u hrvatskom filmu*, Hrvatski filmski savez i FF Press, Zagreb
110. Vlašić-Duić, Jelena, 2009, *Govor u hrvatskom filmu*, Vijenac, god XVI, br. 411, Matica hrvatska, Zagreb
111. Visković, Velimir, 2006, *Velike ideje i mali čovjek*, Književna republika, god IV, br. 11-12, Hrvatsko društvo pisaca i Profil, Zagreb
112. Vidan, Ivo, 1995, *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
113. Vlajčić, Milan, 1988, *Dinastija Glembajevih*, Politika, god LXXXV, br. 26875, Novinska organizacija Politika, Beograd
114. Zubčević, Darko, 1976, *Dio čovjekova života je i politika*, Film, br. 4, god 1976, OOUR Cenatar za film i filmsku kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba
115. Žeželj, Mirko, 1980, *Pijanac života, Životopis Milana Begovića*, Znanje, Zagreb

116. Žmak, Jasna, 2013, *Predgovor*, u: Matišić, Mate, Svećenikova djeca, Inter film i Hrvatski filmski savez, Zagreb

11. SEKUNDARNA LITERATURA

1. *Afrić, Vjekoslav*, 2003, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
2. *Batušić, Nikola*, 2008, *Ladanjska opozicija*, u *Leksikon hrvatske književnosti – Djela*, ur. Detoni Dujmić, Dunja, Školska knjiga, Zagreb
3. *Brlek, Tomislav*, 2003, *Prošle godine u Marienbadu*, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
4. *Hećimović, Branko*, 1983, *Begović Milan*, u *Hrvatski biografski leksikon 1*, ur. Kolumbić Nikica, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb
5. *Josepshon, Erland*, 2003, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
6. *Lancaster, Burt*, 2003, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
7. *Škrabalo, Ivo*, 1994, *Portret glumca: Fabijan Šovagović*, Međunarodni slavistički centar Republike Hrvatske, Zagreb
8. *Tko pjeva zlo ne misli*, 2003, u: *Filmski leksikon*, ur. Kragić, Bruno, Gilić, Nikica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.

12. FILMOGRAFIJA

Brcko u Zagrebu, Antun Masovčić, 1917.

Matija Gubec, Aleksandar Binički, 1917.

Grička vještica, Hinko Nučić, 1920.

Gospođa sa suncokretom, Manó Kertész Kaminer, 1918.

Dvorovi u samoći, Tito Strozzi, 1925.

Ljubica i Janja (nezavršen), Mihajlo Mika Đorđević, 1941.

Izlazak radnika iz tvornice (*La sortie des usines*), braća Lumière, 1895.

Pjevač jazza (*The Jazz Singer*), Al Crosland, 1927.

Iz velikog povijesnog govora Poglavnika dra. Ante Pavelića na trgu Stjepana Radića u Zagrebu 21. svibnja 1941., (skraćeno *Poglavnikov govor*), 1941.

Lisinski, Oktavijan Miletić, 1944.

Zastave, Branko Marjanović, 1952.

Ciguli miguli, Branko Marjanović, 1952.

Sinji galeb, Branko Bauer, 1953.

Djevojka i hrast, Krešo Golik, 1955.

Svoga tela gospodar, Fedor Hanžeković, 1957.

Bakonja fra Brne, Fedor Hanžeković, 1951.

Ogledalo, Ante Babaja, 1955.

Tri Ane, Branko Bauer, 1959.

Koncert, Branko Bauer, 1954.

Lisice, Krsto Papić, 1969.

Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj, Krsto Papić, 1974.

Život sa stricem, Krsto Papić, 1988.

Priča iz Hrvatske, Krsto Papić, 1991.

Kad mrtvi zapjevaju, Krsto Papić, 1998.

Cvjetni trg, Krsto Papić, 2012.

Družba Pere Kvržice, Vladimir Tadej, 1970.

Vlak u snijegu, Mate Relja, 1976.

Breza, Ante Babaja, 1967.

Mirisi, zlato i tamjan, Ante Babaja, 1971.

Izgubljeni zavičaj, Ante Babaja, 1980.

H-8..., Nikola Tanhofer, 1958.

Rat, Veljko Bulajić, 1960.

Kad čuješ zvona, Antun Vrdoljak, 1969.

U gori raste zelen bor, Antun Vrdoljak, 1971.

Mećava, Antun Vrdoljak, 1977.

Kiklop, Antun Vrdoljak, 1982.

Karneval, anđeo i prah, Antun Vrdoljak, 1990.

Glembajevi, Antun Vrdoljak, 1988.

Sokol ga nije volio, Branko Schmidt, 1988.

Duka Begović, Branko Schmidt, 1991.

Metastaze, Branko Schmidt, 2009.

Ljudožder vegetarijanac, Branko Schmidt, 2012.

Buick Riviera, Goran Rušinović, 2008.

Živi i mrtvi, Kristijan Milić, 2007.

Svjedoci, Vinko Brešan, 2003.

Što je muškarac bez brkova, Hrvoje Hribar, 2005.

Karaula, Rajko Grlić, 2006.

Kino Lika, Dalibor Matanić, 2008.

Julieta, Pedro Almodóvar, 2016.

Tko pjeva zlo ne misli, Krešo Golik, 1970.

Stepski vuk (Der Steppenwolf), Fred Haines, 1974.

Prstenova družina (The Fellowship of the Ring), Peter Jackson, 2001.

Dvije kule (The Two Towers), Peter Jackson, 2002.

Povratak kralja (The Return of the King), Peter Jackson, 2003.

Da Vincijev kod (The Da Vinci Code), Ron Howard, 2006.

Anđeli i demoni (Angels and Demons), Ron Howard, 2009.

Pakao (Inferno), Ron Howard, 2016.

Muški rod, ženski rod (Masculin Fèminin), Jean-Luc Godard, 1965.

Pustolov pred vratima, Šime Šimatović, 1961.

Put u raj, Mario Fanelli, 1970.

Horvatom izbor, Eduard Galić, 1985.

Agonija, Jakov Sedlar, 1998.

Ničiji sin, Arsen Anton Ostojić, 2008.

Svećenikova djeca, Vinko Brešan, 2013.

Billy Budd, DeWitt Bodeen, 1962.

Amerikanska jahta u splitskoj luci (Bílá jachta ve Splitu), Ladislav Brom, 1939.

Ah bješe samo san, Oktavijan Miletić, 1932.

Strah, Oktavijan Miletić, 1933.

Faust, Oktavijan Miletić, 1934.

Nocturno, Oktavijan Miletić, 1935.

Šešir, Oktavijan Miletić, 1937.

Pukotina raja, Vladimir Pogačić, 1959.

Carevo novo ruho, Ante Babaja, 1961.

Prošle godine u Marienbadu (*L'Année dernière à Marienbad*), Alain Resnais, 1961.

Ljepotica dana (*Belle de Jour*), Luis Buñuel, 1967.

Sreća dolazi u 9, Nikola Tanhofer, 1961.

Početak (*Inception*), Christopher Nolan, 2010.

Bijele noći (*Le Notti bianche*), Luchino Visconti, 1957.

Kameni horizonti, Šime Šimatović, 1953.

Licem u lice, Branko Bauer, 1963.

Slavica, Vjekoslav Afrić, 1947.

Put u Indiju (*A Passage to India*), David Lean, 1984.

Soba s pogledom (*A room with a view*), James Ivory, 1986.

Maurice, James Ivory, 1987.

Howards End, James Ivory, 1992.

Gepard (*Il Gattopardo*), Luchino Visconti, 1963.

Kiši na našu ljubav (*Det regnar på vå kärlek*), Ingmar Bergman, 1946.

Veselje (*Till glädje*), Ingmar Bergman, 1950.

Lice (*Ansiktet*), Ingmar Bergman, 1958.

Na pragu života (*Nära livet*), Ingmar Bergman, 1958.

Đavolje oko (*Djävulens öga*), Ingmar Bergman, 1960.

O svim tim ženama (*För at tinte tala om alla dessa kvinor*), Ingmar Bergman, 1964.

Vučje doba (*Vargtimmen*), Ingmar Bergman, 1968.

Strast (*The passion of Anna*), Ingmar Bergman, 1969.

Krici i šaputanja (Viskningar och rop), Ingmar Bergman, 1972.

Prizori iz bračnog života (Scener ur ett äktenskap), Ingmar Bergman, 1973.

Licem u lice (Ansikte mot ansikte), Ingmar Bergman, 1976.

Jesenja sonata (Höstsonaten), Ingmar Bergman, 1978.

Fanny i Alexander (Fanny och Alexander), Ingmar Bergman, 1982.

Doktor Živago (Doctor Zhivago), David Lean, 1965.

Lawrance od Arabije (Lawrance of Arabia), David Lean, 1962.

Sumnja (Doubt), John Patrick Shanley, 2008.

Kako je počeo rat na mom otoku, Vinko Brešan, 1996.

Maršal, Vinko Brešan, 1999.

Nije kraj, Vinko Brešan, 2008.

Ispovijedam se (I Confess), Alfred Hitchcock, 1953.

Gertrud, Carl Theodor Dreyer, 1964.

Gorke suze Petre von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant), Rainer Werner Fassbinder, 1972.

Ne nagingi se van, Bogdan Žižić, 1977.

Ludi dani, Nikola Babić, 1977.

Okupacija u 26 slika, Lordan Zafranović, 1978.

Jelena Morana Ana Vrdoljak

Harambašićeva 40

10 000 Zagreb

Tel. 01 233 6591

Mob. 098 72 66 15

Email: jelena.vrdoljak@gmail.com

OSOBNİ PODACI

Datum rođenja: 04.09.1974.

Mjesto rođenja: Zagreb, Hrvatska

OBRAZOVANJE

2018. Doktorirala na Poslijediplomskom studiju Književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture Filozofskog fakulteta, s temom **Filmske ekranizacije hrvatskih dramskih tekstova**, pod mentorstvom prof. dr. sc. Borisa Senkera.

2003.-2005. Upisuje **poslijediplomski studij** teatrologije na Filozofskom fakultetu i magistarskim kvalifikacijskim radom na temu **“Tipologija glumačkih zvijezda”** prelazi na doktorski studij.

1993. – 1998. Studira na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, smjer kroatologija/sociologija, te stječe titulu **diplomiranog kroatologa** (profesor povijesti hrvatske kulture) i **diplomiranog sociologa** (profesor sociologije). Tema diplomskog rada **“Hrvatski identitet u djelu Marka Marulića”**, pod mentorstvom **prof. dr. sc. Eduarda Kalea**.

1989. – 1993. Pohađa srednju školu **Centar za upravu i pravosuđe** gdje je stekla stupanj stručne spreme **upravno-pravnog referenta**.

1994. Završila glazbenu školu, smjer flaute u klasi profesora Josipa Markušića.

1981. – 1989. Pohađa klasičnu osnovnu školu **“Tin Ujević”**.

RADNO ISKUSTVO

2008.-2018. Suradnik u organizaciji **Međunarodnog Naj, naj, naj festivala** kazališta za djecu GK „Žar ptica“ u Zagrebu.

1993.-2013. Suradnik na organizaciji kulturnih manifestacija u okviru „**Mare Nostrum Croaticum**“.

2006. Vanjski suradnik u producenjskoj kući „**STUDIO MNC**“ – filmska i televizijska djelatnost i marketing.

2002.-2006. Vanjski novinar **Hrvatske radio televizije**

Program za kulturu - emisije „**Kult**“ i „**Kratki susreti**“

Program religijske kulture - emisija „**Riječ i život**“

Programu za djecu i mlade - emisija „**Na vrh jezika**“

1998.-2003. Suradnik u uredništvu nakladničko-izdavačke kuće „**Meditor-prom**“ u Zagrebu

POSEBNA ZNANJA I VJEŠTINE

Aktivno znanje **engleskog i talijanskog** jezika u govoru i pismu

Rad na kompjutoru – **Word, Excel, PowerPoint i Internet Explorer**

STRUKOVNE UDRUGE

Hrvatsko novinarsko društvo, Zagreb, Hrvatska

PREPORUKE

Na Vaš zahtjev u mogućnosti sam priložiti iste.